

EL INDIO Y LA INDIANIDAD

Yvonne Cansigno Gutiérrez



EL COLEGIO DE MICHOACÁN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO



El indio y la indianidad en la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio es el resultado de las puntuales búsquedas y análisis de la investigadora Yvonne Cansigno Gutiérrez, movida por la importancia que el gran novelista e investigador francés, Jean-Marie Gustave Le Clézio, concede a la figura del indio en su obra literaria: ocho libros de un total de treinta tienen como temática la cuestión india y como escenario principal a México, empezando por *Haï*, libro aparecido en 1971. La autora formula la hipótesis de que la obra lecleziana tiene como origen y centro al indio en la medida en que su manera de caminar, de hablar, de amar, de tener miedo y de vivir, impregna el sistema de simbolizaciones que con tanto éxito ha puesto a funcionar Le Clézio en su obra novelística.

El indio y la indianidad en la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio consta de dos partes. La primera de ellas tiene el propósito de analizar la imagen del indio en relación con las diferentes fuentes empleadas por el novelista francés: un indio idealizado. La segunda parte muestra cómo este indio parece encontrarse plasmado en el conjunto de la obra no mexicana de Le Clézio.

Yvonne Cansigno Gutiérrez, autora de varios libros, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, es doctora en literatura francesa por la Universidad de Limoges, en Francia. La investigación previa a este libro fue presentada en el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán.



ACCESO
ABIERTO



COLECCIÓN INVESTIGACIONES

EL INDIO Y LA INDIANIDAD
EN LA OBRA DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

EL INDIO Y LA INDIANIDAD EN LA OBRA DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

Yvonne Cansigno Gutiérrez



El Colegio de Michoacán



Universidad Autónoma Metropolitana
Azcapotzalco

928.41 Cansigno Gutiérrez, Yvonne
CAN-i El indio y la indianidad en la obra de Jean-Marie Gustave le Clézio / Yvonne
Cansigno Gutiérrez. -- Zamora, Mich. : El Colegio de Michoacán : Universidad
Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2002.
212 p. : il. ; 23 cm.
ISBN 970-679-073-X

1. Le Clézio, Jean-Marie Gustave, (1940-) - Crítica e Interpretación
2. Indios de México
- l.t.

El Colegio de Michoacán, A. C.

Dr. Carlos Herrejón Peredo
Presidente

Dr. Rafael Diego-Fernández
Secretario General

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva
Rector General

Dr. Ricardo Solís Rosales
Secretario General

UAM-Azcapotzalco

Mtro. Víctor M. Sosa Godínez
Rector de la Unidad Azcapotzalco

Mtro. Cristian E. Leriche Guzmán
Secretario de la Unidad Azcapotzalco

Ilustración de portada: "Itzapapalotl", grabado de 9.5 x 9.5 cm. Elaborado por Patricia de la Fuente
(México, 1992).

© D. R. El Colegio de Michoacán, A. C., 2002
Centro Público de Investigación
CONACyT
Martínez de Navarrete 505
Fracc. Las Fuentes
59699 Zamora, Mich.
publica@colmich.edu.mx

© D. R. Universidad Autónoma Metropolitana-
Azcapotzalco
Av. San Pablo 180
Col. Reynosa Tamaulipas
Delegación Azcapotzalco
02200 México, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in México

ISBN 970-679-073-X

ÍNDICE

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN	9
AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO	13
ABREVIATURAS	21

PRIMERA PARTE: EN LA BÚSQUEDA DEL INDIO

1. FUENTES DOCUMENTALES Y TESTIMONIOS	
ARQUEOLÓGICOS	25
FUENTES DOCUMENTALES	26
TEXTOS MEXICANOS DE J.M.G. LE CLÉZIO	30
ELEMENTOS CRONOLÓGICOS	31
PRELUDIO A LA IMAGEN DEL INDIO EN LE CLÉZIO	33
2. LA ELABORACIÓN DE LA IMAGEN INDIA EN LE CLÉZIO	39
LA ARMONÍA PREHISPÁNICA	41
<i>Haï</i>	42
<i>Tres etapas de la armonía en Haï</i>	44
LA CONQUISTA ESPAÑOLA	56
<i>Rapto, guerra, violencia y profanación</i>	57
<i>El sueño mexicano</i>	60
<i>Las traducciones sagradas de Le Clézio</i>	65
LA COLONIZACIÓN	71
<i>Tres ciudades santas</i>	74
<i>Pawana</i>	78

3. RECAPITULACIÓN DE LA IMAGEN IDEAL QUE LE CLÉZIO ELABORA DEL INDIO	83
--	----

SEGUNDA PARTE:
LA INDIANIDAD EN LA OBRA DE J.M.G. LE CLÉZIO

1. LA EDAD DE ORO	93
2. LA AGRESIÓN	109
EL RAPTO	110
LA VIOLENCIA	112
<i>Violencia psicológica</i>	114
<i>Violencia física</i>	117
<i>Violencia-profanación</i>	128
3. LA DOMINACIÓN	139
4. LA ALIENACIÓN	149
EL ERRAR DEL SER	150
EL EXILIO	160
EL ABANDONO Y LA POBREZA	162
5. LA RESTAURACIÓN DEL SER	167
EL SILENCIO	167
LA SOLEDAD	171
EL ENCUENTRO DEL PASADO Y DE LA IDENTIDAD PERDIDA	175
CONCLUSIONES	185
ANEXOS	191
BIBLIOGRAFÍA	201
ÍNDICE ONOMÁSTICO	207

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN

Mi inquietud por leer los libros de J.M.G. Le Clézio surgió en 1983, a raíz de una serie de conversaciones tenidas en la Universidad de Estrasburgo, Francia, con Livia García Villalón, amiga y colega que me recomendó ampliamente la lectura de este escritor que empezaba a estar de moda en las librerías francesas. Posteriormente, en una breve estancia en París en 1992, la curiosidad me llevó a una librería del barrio latino, donde encontré tres libros que guardo con inmensa satisfacción y cariño: *Pawana* (1992), *Le rêve mexicain* (1988) y *Trois villes saintes* (1980). En ese momento no hubiera imaginado que iniciaba una serie de lecturas que me permitirían abordar e impregnarme de la obra de Le Clézio en una investigación que empezaría formalmente dos años más tarde.

La elaboración de este trabajo de investigación se inició así a finales de 1994, en un programa doctoral de la UAM-Iztapalapa con la Universidad de Limoges en Francia, bajo la dirección del doctor Sergio Cortés Pérez, en México, y del doctor Philippe Caron, en Francia.

El entusiasmo me volcó a elegir como proyecto de investigación doctoral, la escritura de Le Clézio, desconociendo aún la importancia de este escritor contemporáneo en la época actual.

Esta elección me llevó a descubrir y conocer ampliamente su obra, la cual constituye una valiosa fuente de conocimiento, estudio y análisis, sobre todo para aquellos historiadores, escritores, poetas o intelectuales que se interesan sobre el trabajo de creación e investigación que autores como Le Clézio han hecho en México.

Fueron múltiples los senderos que me permitieron realizar hallazgos en mis lecturas, entablar conversaciones con mi director de tesis, con colegas y amigos que conocían del tema y en cuyo intercambio enriquecieron mis reflexiones.

Debo señalar que en el afán por conocer la obra lecleziana, encontré diversos textos dedicados a los indios mexicanos y a temas relacionados con nuestro país. Con ello, tuve la oportunidad de comprender mejor la situación precaria, hostil y triste de muchas de las comunidades indígenas que sobreviven en nuestro México.

No es de extrañarse que J.M.G. Le Clézio, aún siendo un escritor extranjero, se haya sensibilizado a reivindicar la imagen de la indianidad en el mundo actual a partir de sus numerosas estancias en América Latina y en especial en la República mexicana.

Seducida por el tema, me topé, en frecuentes ocasiones, con la impotencia al darme cuenta de lo que no hemos hecho por mejorar la situación de nuestros indios mexicanos a más de 500 años de la conquista y la colonización española.

De algún modo, el propósito de esta investigación me ha llevado a involucrarme más con el tema y a desear contribuir en la resolución de los diversos conflictos que viven a diario las poblaciones autóctonas de México.

La redacción de la tesis titulada en francés *L'indien et l'indianité dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio* fue concluida en mayo de 2000 y la obtención del grado se efectuó en la Universidad de Limoges, Francia, en junio del mismo año.

Posteriormente inicié la traducción al español de la tesis doctoral, retomando los puntos relevantes de la misma. La tarea se facilitó gracias al apoyo incondicional de la Lic. María Luisa Solís M., quien con su valiosa colaboración y sabios consejos me permitieron lograr la versión final de la traducción.

De manera especial considero que la importancia histórica y literaria de J.M.G. Le Clézio se vincula estrechamente con el México prehispánico, colonial y con las comunidades indias de la época actual. El escritor refleja en su escritura el conocimiento, el aprendizaje y las vivencias como resultado de sus numerosas estancias entre las comunidades autóctonas. Reivindica en sus textos dedicados a temas mexicanos y con sus traducciones al francés de *Las profecías del Chilam Balam* y la *Relación de Michoacán*, toda una visión mágica del indio. Además sugiere con su producción literaria todo un discurso universal que pone en evidencia los grandes conflictos sociales, los genocidios humanos y ecológicos que ha sufrido nuestro planeta.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar aquí constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas que hicieron posible el logro de esta investigación que ahora se convierte en libro.

Mi reconocimiento especial a Jean-Marie Gustave Le Clézio, singular escritor que me hizo descubrir y amar profundamente la riqueza contenida en su obra literaria, esencial en la rehabilitación de todos aquellos seres que han sido víctimas de la colonización, la agresión, la violencia y el olvido.

Mi gratitud a mi profesor y director de tesis doctoral, el doctor Philippe Caron, que no obstante su mirada de extranjero, compartió conmigo la inquietud del tema y me estimuló con sus comentarios a precisar las ideas.

Desde luego, este libro no hubiera sido posible sin el vital apoyo del doctor Herón Pérez Martínez, quien no sólo tuvo el acierto de propiciar un encuentro muy significativo con J.M.G. Le Clézio en la ciudad de Zamora, Michoacán, sino también contribuyó a acoger esta investigación en las publicaciones de El Colegio de Michoacán. Gracias por su comprensión y su amistad.

Me complace y agradezco el interés y apoyos brindados por El Colegio de Michoacán y la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, instituciones que otorgaron un apoyo fundamental para la publicación de este libro.

Asimismo, en el lapso de preparación de este libro, tuve la fortuna de beneficiarme de la generosidad de lectores como el profesor Miguel Ángel Flores y el doctor José Ronzón, ambos de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, a los cuales agradezco su valioso tiempo.

No olvido también las manos generosas siempre dispuestas a colaborar en la edición de un libro.

Mi gratitud más sincera a mi familia que me apoyó de las más diferentes formas.

Espero que la traducción de este libro compense sus empeños.

Yvonne Cansigno G.

PRÓLOGO

Al lector asiduo y atento de J.M.G. Le Clézio le sorprende descubrir una constante temática en sus textos, sea cual fuere el género elegido: ensayo, cuento, novela, libros para niños, relato breve. Y es la que se refiere a personajes víctimas de la fatalidad, seres marginados y vulnerables, heridos por las condiciones adversas en que viven, en continua búsqueda de una dicha de antemano perdida.

A partir de esta constante nos propusimos averiguar si existía un principio unificador y ordenador de la obra. De manera particular, y por mi origen mexicano, me conmovió la gran importancia que el autor concede a la figura del indio en su obra. Ocho libros de un total de treinta, tienen como temática la cuestión india y el escenario es principalmente en México.

Por otra parte, cabe señalar también las reflexiones de Le Clézio sobre sí mismo, al escribir al respecto las frases más sorprendentes de su obra. Antes de citar este párrafo, decisivo en nuestro análisis, es preciso decir que con él se inicia el libro *Haiï*, publicado en 1971 en la colección *Sentiers de la création* (Caminos de la creación) de la editorial Skira. Esta colección se consagró anteriormente, y por mucho tiempo, a editar textos relacionados con la aventura de la creación, es decir, al mecanismo complejo que implica realizar cualquier obra.

Citamos completo el párrafo que juega un papel esencial en la hipótesis de nuestra investigación:

No sé muy bien como es posible pero así es, soy un Indio. No lo sabía antes de haber encontrado a los Indios en México y en Panamá. Ahora lo sé. No soy quizás muy buen Indio. No sé cultivar el maíz, ni tallar una piragua. El peyote, el mezcal, la chicha masticada no tiene mucho efecto sobre mí. Pero para todo lo

demás, la manera de caminar, de hablar, de amar, de tener miedo, puedo decirlo así: cuando encontré esos pueblos Indios, yo que no creía tener especialmente familia, fue como si de pronto hubiera conocido miles de hermanas, de hermanos y de esposas.¹

Es sorprendente constatar que hay muchos *yo* en este fragmento que anuncian una verdadera vena autobiográfica. Para un autor púdico —el término es frágil—, supone pasar por encima de su reserva habitual para expresar un mensaje de importancia primordial.

A partir de esta revelación conmovedora, elaboramos la hipótesis que considera que el origen de la obra de Le Clézio, el centro —por así decirlo—, podría muy bien ser el indio. El escritor muestra en sus libros la sinceridad de su palabra y la válida no obstante parecer inverosímil. Le Clézio logra explicar netamente el fenómeno vivido, y nos ofrece una pista de investigación fructuosa. Es pues imposible, dado los indicios observados en la obra lecleziana, dejar de lado lo que podríamos llamar la hermenéutica de su obra literaria. En efecto, Le Clézio nos dice: “Aprendí mucho en contacto con los Indios de México”.

Es necesario señalar que el autor no se contenta con elaborar una narración de un viaje histórico antropológico. Le Clézio afirma, desde la primera frase de su texto, que él se considera un indio y, a manera de excusa, muestra hasta qué punto está convencido.

Por la seriedad de este autor, no podemos tomar esta frase paradójica por una simple exageración novelesca o pintoresca. Es necesario que haya habido, en un momento dado, alguna vivencia personal que permitió un proceso de iniciación y, por consecuencia, la revelación de esa identidad india tan significativa. El escritor continúa diciendo que existe en su creación literaria un proceso de iniciación. *Escribir* constituye, pues, una terapia, y el arte no es —según el autor— sino una medicina.

Este pasaje nos permite guiar, nutrir y enriquecer el análisis de nuestra investigación: existe en la obra de Jean-Marie Gustave le Clézio un centro, un origen que llamaremos provisionalmente la *revelación india*. Esta revelación es capital en la historia de la obra del autor, se trate de México o de otra temática o lugar.

1. J.M.G. Le Clézio, *Hai*, 1971, p. 7.

Nuestra hipótesis es tanto más válida por el hecho de que antes de la revelación del escritor, sus obras de juventud muestran claramente una carencia y a la vez una búsqueda existencial. Esta carencia conduce al escritor a hablar en sus primeros libros de algunas inquietudes que responden claramente a su búsqueda interior, ausencia reflejada sobre todo en *La Fiebre* (1965), *El Diluvio* (1966), *El libro de las fugas* (1969) y *La Guerra* (1970). Textos que muestran a personajes angustiados por no encontrar sentido ni valor a su existencia. Todo ello a través de fugas repentinas, caminos recorridos constantemente, enfermedades crónicas y extrañas y guerras inexplicables. Dichos elementos constituyen una energía silenciosa e inconsciente de los personajes y una realidad diferente que Le Clézio plasmará en sus textos mexicanos enriquecidos por sus estancias en América Latina. "Existen tantas cosas por aprender, por ver. Nadie se maravilla de nada, la gente vive lo que viene, y no se da cuenta de lo que vive" (G., p. 28).

Así pues, el autor deplora que la gente pase la vida sin mirar las cosas verdaderamente. En cuanto al encuentro con México le permite descubrir la riqueza de testimonios históricos, vivir plenamente una serie de experiencias entre las comunidades autóctonas y responder a múltiples inquietudes y preguntas que no termina de formularse sobre estos pueblos y sobre sí mismo.

Esta hipótesis nos fue confirmada por el mismo Le Clézio durante nuestro primer encuentro en la ciudad de Zamora, Michoacán, en 1996. El autor nos orientó en este sentido, afirmando que *nosotros podríamos decirle quién era realmente él*.

Es preciso decir que todo el periodo mexicano de la vida de Le Clézio apunta hacia esa *revelación india* que siente en lo más profundo de su ser, la cual se ha enriquecido a través de sus investigaciones, su erudición y sus experiencias directas con las comunidades indias. Esta *revelación* presente en las obras que el escritor dedica a México, otorga un lugar preponderante al indio, y se manifiesta en la descripción de sus personajes indios, y en un vocabulario notablemente "emotivo" que traduce una profunda comunión y admiración por estos pueblos y su legado histórico.

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Como lo indica el título que elegimos, *El indio y la indianidad en la obra de J.M.G. Le Clézio*, nuestro análisis se organiza fundamentalmente de manera binaria.

Se trata de definir, en un primer tiempo y de acuerdo con las obras mexicanas, la imagen que Le Clézio construye del indio: insistimos e insistiremos en el término "construcción". En efecto, sea cual fuere el cuidado con el cual el autor se documentó (sus trabajos de traducción atestiguan su erudición), no cabe duda de que existe una elaboración, un punto de vista muy personal en la imagen del indio. En *Hai* (1971), el autor lo afirma de manera contundente: "Estas páginas escritas para hablar de personas que poseen la gran virtud de ser inaccesibles y silenciosas, sólo pueden desgraciadamente hablar de su autor" (H., p. 8).

El crisol en el cual Le Clézio elabora una imagen del indio nace en realidad de su interior y no hay duda de que esta imagen refleja, en gran medida, al propio autor.

La primera parte es, pues, una tentativa para aislar la imagen del indio con relación a las diversas fuentes que el autor tuvo a su disposición. Si partimos de los documentos relativos a la conquista, es necesario hablar de los antecedentes históricos que permiten discernir lo que Le Clézio toma y pone en acción en sus textos: una especie de ideal tipo que se relaciona con la historia del México prehispánico de manera compleja.

La segunda parte es el resultado de una especie de asombro: *el drama indio* que nos pinta Le Clézio y que sintetizamos en la primera parte, parece encontrarse plasmado en el conjunto de su obra no mexicana. De esta constante deriva la operación conceptual que lleva a lo que hemos llamado indianidad. Esta noción, como lo detallaremos más tarde, construye una sucesión de conceptos que giran en torno a esta temática y pretenden dar coherencia al conjunto de la obra literaria de Le Clézio. Lo que demostraremos, es el hecho que todas las obras no-mexicanas pueden situarse fácilmente en esta matriz.

OBRAS SELECCIONADAS

Nuestro objetivo al realizar una elección de libros dentro del conjunto de la obra de Le Clézio, se basa en un análisis inaugural que no pretende entrar en todos los detalles, pero que intenta validar a gran escala nuestra hipótesis.

De este modo en la primera parte de la investigación tomamos en cuenta todas las obras “mexicanas” de Le Clézio: *Haï* (1971), *El sueño mexicano* (1988), sus traducciones y versiones al francés de *Las profecías del Chilam Balam* (1976) y la *Relación de Michoacán* (1984) y sus obras de transición *Tres ciudades santas* (1980) y *Pawana* (1992).

Es preciso señalar que sólo *Haï*, *El sueño mexicano*, *Tres ciudades santas*, *La conquista divina de Michoacán* y *Diego y Frida*, se encuentran traducidos al idioma español.

En la segunda parte de nuestra investigación, se formula la hipótesis que atañe las obras no-mexicanas, es decir, aquéllas cuyas temáticas son diferentes del contexto mexicano, que sugieren en parte esta problemática siguiendo la *revelación india* del autor. Se observará una notable unidad en el conjunto de la obra, lo que permitirá entrever otros universos y otros temas que se relacionan con el de México. Tomando en consideración este hecho, es importante ocuparse de los siguientes textos de la obra de Le Clézio para dar fundamento a nuestra explicación: *El libro de las fugas* (1969), *Viajes del otro lado* (1975), *El desconocido sobre la tierra* (1978), *Desierto* (1980), *Onitsha* (1991), *Estrella errante* (1992), *La cuarentena* (1997), *Pescado de oro* (1997), *Gentes de las nubes* (1997), sin olvidar los relatos breves: *Mundo y otras historias* (1978), *La ronda y otros acontecimientos diversos* (1982), *Primavera y otras estaciones* (1989).

Podrá tal vez objetarse que quizá el análisis pierde rigor al considerar los textos anteriores, pero creemos que el tema mismo de la tesis requiere este acercamiento cuya validación pretende ser seria y extensiva. También es importante mencionar, el hecho de que el escritor, no obstante ser francés, nos habla de ese indio que descubrió dentro de él mismo, una figura simbólica que habita profundamente su espíritu.

Asimismo el estudio del conjunto de la obra² nos permitirá, en la parte dedicada a la conclusión, confirmar la veracidad de nuestra hipótesis

2. *Diego y Frida* es fundamentalmente una obra biográfica, no la tomaremos en cuenta para nuestro análisis.

inicial con la edición tardía de dos obras publicadas al final del año 1997: *La fiesta cantada* y *Gente de las nubes*.

METODOLOGÍA

Es preciso señalar que nuestro análisis no intenta ser una crítica de la escritura y del estilo de Le Clézio. Tampoco pretende ser un análisis con respecto a la indianidad del autor. Se trata simplemente de un proceso de interpretación, que pretende analizar las obras para validar un modelo que nos oriente a considerar la matriz profunda del proceso narrativo de los textos del autor. Lo que retendremos es lo siguiente:

- los personajes: su identidad conocida o desconocida, sus aspiraciones,
- sus sueños, su historia, sus antecedentes: es decir los acontecimientos que marcan su existencia
- los conflictos o, más generalmente, las relaciones que se entretienen entre ellos.

Todo este conjunto será aclarado por las obras no narrativas que, en cierta medida, favorecen la elucidación de comentarios de tipo filosófico.

ADVERTENCIAS

Nos parece necesario insistir en el hecho de que el hermetismo de la obra no facilitó nuestro análisis. El autor y su escritura no describen gratuitamente la indianidad, sin embargo sugieren todo un contexto que si bien realza esta temática, también se defiende enérgicamente contra todo acercamiento racional. De una manera escrupulosa llevamos a cabo nuestra investigación cuyo resultado abre un camino potencial de revalorización del indio y de la indianidad. Asimismo queremos señalar que la traducción de los títulos de los libros de Le Clézio y las citas mencionadas en el presente trabajo de investigación son de la responsabilidad de la autora de la tesis.

SISTEMA PARA ACCEDER A LAS CITAS DE LOS TEXTOS DE LE CLÉZIO

Para que el lector pueda fácilmente remitirse a los textos que se citan, se encontrará una lista de las obras por orden cronológico de aparición, posteriormente la abreviación que le corresponde, así como la edición de referencia que utilizamos para su paginación, considerando los libros publicados en francés.

ABREVIATURAS

PV	<i>El Proceso verbal</i> , 1963.
F	<i>La Fiebre</i> , 1965.
DÉ	<i>El Diluvio</i> , 1966.
EM	<i>El éxtasis material</i> , 1967.
TA	<i>Tierra amada</i> , 1967.
LF	<i>El libro de las fugas</i> , 1969.
G	<i>La Guerra</i> , 1970.
H	<i>Hai</i> , 1971.
LG	<i>Los Gigantes</i> , 1973.
VA	<i>Viajes del otro lado</i> , 1975.
PCHB	<i>Las profecías del Chilam Balam</i>
M	<i>Mondo y otras historias</i> , 1978.
IT	<i>El desconocido sobre la tierra</i> , 1978.
TVS	<i>Tres ciudades santas</i> , 1980.
D	<i>Desierto</i> , 1980.
R	<i>La ronda y otros hechos diversos</i> , 1982.
RM	<i>Relación de Michoacán</i> , 1984.
CO	<i>El buscador de oro</i> , 1985.
VR	<i>Viaje a Rodrigues</i> , 1986.
RME	<i>El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido</i> , 1988.
P	<i>Primavera y otras estaciones</i> , 1989.
O	<i>Onitsha</i> , 1991.
EE	<i>Estrella errante</i> , 1992.
PA	<i>Pawana</i> , 1992.
DF	<i>Diego y Frida</i> , 1993.
Q	<i>La cuarentena</i> , 1997.

- PO *Pescado de oro*, 1997.
FC *La fiesta cantada*, 1997,
GN *Gente de las nubes*, 1997.

PRIMERA PARTE: EN LA BÚSQUEDA DEL INDIO

Si los otros fueran yo, no habría razones para el conocimiento.
¡Inclusive yo mismo, no sería yo! ¿Dónde estaría?
¿Cuál es el espejo que me hará conocer finalmente mi imagen,
mi verdadera imagen?

Le Clézio, *El desconocido sobre la tierra*.

1. FUENTES DOCUMENTALES Y TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS

La riqueza de la obra mexicana de J.M.G. Le Clézio aporta una contribución decisiva para nuestro trabajo, ya que nos conduce a definir la imagen del indio construida por el escritor con respecto al pasado histórico del México antiguo. Por tal motivo es necesario comenzar la presentación de los recursos textuales y arqueológicos que constituyen las únicas vías de acceso al pasado prehispánico. Interrogarse sobre la relación problemática que sostienen estos recursos con lo que pasó efectivamente y con lo que retoma el escritor, cabe preguntarse cuál podría ser la desviación entre lo que pasó históricamente y lo que nos queda después de los acontecimientos de cataclismo del siglo XVI.

Si queremos ser rigurosos, ¿no podríamos en efecto decir que Europa no descubrió nada en América? ¿Que negó sobre todo su identidad para lanzarse a una gigantesca empresa de explotación? ¿Cuál fue realmente el espíritu del descubrimiento? El concepto de “descubrimiento de América” es un engaño, una justificación, una vestimenta que permite aligerar la consciencia del conquistador. Este acontecimiento histórico falsea radicalmente el acceso a la historia verdadera.

Le Clézio emprende una búsqueda arqueológica, etnológica y lingüística con objeto de mostrar el aniquilamiento sucesivo de las civilizaciones devastadas e irremediamente perdidas, sobre las cuales ha reflexionado durante largo tiempo. A través de los múltiples textos es como llegaremos a captar y comprender la mirada del colonizador que selecciona y configura la imagen del indio con su propia visión entre los yacimientos y los testimonios históricos que se conocen. A partir de esta configuración, Le Clézio reconstruye una imagen del indio.

Frente a la riqueza de las fuentes escritas como los códices y los vestigios que relatan los acontecimientos de antes, durante y después de la conquista de México, es esencial presentar de manera breve dichas fuentes de acceso que preparan ciertas interpretaciones retomadas y citadas por Le Clézio en el cuadro de la construcción del indio.

FUENTES DOCUMENTALES

Este estudio se sitúa en la historia de las civilizaciones en la cual la América prehispánica constituye un mundo aparte, caracterizado por el desarrollo de diferentes culturas indígenas que vivieron aisladas y que, inclusive actualmente, sorprenden a los espíritus del mundo moderno.

México no es la excepción a la regla y ve nacer en el curso de su historia, civilizaciones precolombinas avanzadas como las de los olmecas, los mayas, los teotihuacanos, los zapotecas, los toltecas, los chichimecas, los purépecha y los aztecas.¹

Los primeros españoles que en los inicios del siglo XVI, incursionaron en los territorios de América descubrieron mitos y tradiciones de estas civilizaciones rodeadas de ricos paisajes y abundantes recursos naturales que ningún mapa mencionaba en esa época y que nadie hubiese imaginado antes.

Surgió la fascinación por el mundo indio, la documentación que proviene de los historiadores, antropólogos y etnólogos constituye un inmenso y variado tesoro. Le Clézio encuentra en las fuentes primarias y secundarias, los principales testimonios que le permiten adquirir un saber erudito. Este saber lo conduce a hablar de los indios pero no solamente como un escritor francés, sino como un lector crítico que busca comprender el verdadero espíritu indio.

Tenemos primero las fuentes primarias, es decir aquellos testimonios documentales como los códices, así como los vestigios arqueológicos. Éstos constituyen elementos poco sólidos ya que la visión que de ellos se tiene está mediatizada por la mirada del colonizador. Posteriormente surgen las fuentes secundarias, cuyo punto de vista se refleja en el imponente trabajo de las crónicas, los anales, las relaciones y las historias, así

1. Anexo I, p. 188.

como otras memorias redactadas en español durante el siglo XVI, fuentes de segunda mano, compiladas desde esa época hasta nuestros días. Recordemos los relatos militares de Hernán Cortés² y Bernal Díaz del Castillo,³ textos escritos por funcionarios como Zurita,⁴ por misioneros como el dominicano Diego Durán⁵ o del franciscano Motolinía⁶ (uno de los pioneros de la investigación de la Nueva España).

Es preciso considerar también a ciertos cronistas mestizos como Muñoz Alva Ixtlilxóchitl, descendiente de Nezahualpilli, soberano de Texcoco, así como a Hernando de Alvarado Tezozómoc, nieto indio del emperador mexicano Axayácatl y Diego Huanitzin, hijo del gobernador de Tenochtitlán. Todos estos personajes dejaron, en sus diferentes ámbitos, una serie de elementos historiográficos y antropológicos, cuyo eco cercano o lejano a la realidad constituye una huella de las civilizaciones precolombinas al inicio de su desaparición.

Otra mina de informaciones está representada por los textos escritos en náhuatl pero con caracteres latinos, que recogieron antiguas tradiciones: himnos religiosos, comentarios de manuscritos figurativos ya desaparecidos, relatos mitológicos, crónicas históricas anónimas, piezas poéticas como las escritas por el emperador Nezahualcōyotl.

La obra maestra que puede ser considerada como el origen de la Etnología es la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún.⁷ Este texto constituye un instrumento de consulta privilegiado por Le Clézio. Su estudio y análisis le permiten identificar ciertos elementos esenciales que le ayudarán a elaborar la imagen del indio en sus *obras mexicanas*. Le Clézio retoma el testimonio y la palabra de este monje franciscano que llegó a México en 1529 y que consagró su vida a reunir, de manera directa dialogando con los indios, un cúmulo de datos, de experiencias y realidades históricas vividas por los aztecas. Para

2. Hernán Cortes <1522,1523,1525> (1962), *Cartas y Documentos*, México, Porrúa.
3. Bernal díaz del Castillo <1568> (1968), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa.
4. A. Zurita (1949), *Breve y Sumaria relación de los señores... México*, Salvador Chávez Hayhoe.
5. Diego Durán <1570-1581> (1967), *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, México, Porrúa.
6. Fray Toribio de Benavente Motolinía <1541> (1971), *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM.
7. Bernardino de Sahagún <1582> (1977), *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa.

Le Clézio, fray Bernardino de Sahagún muestra, más que nadie, un verdadero proyecto de evangelización iniciado en 1540 y una valiosa crónica en náhuatl compuesta con los testimonios dados por los indios supervivientes de la conquista, primero en Tepeapulco, luego en Tlatelolco y finalmente en México, cuya versión en español será elaborada por Sahagún al final de su vida.

En el terreno particular del náhuatl, los hermanos Andrés de Olmos y Alonso de Molina elaboraron también valiosos trabajos que enriquecieron el conocimiento de esta lengua. A lo anterior se suma el conjunto conocido actualmente como *Códice Florentino*,⁸ el cual contiene documentos iconográficos, comentarios en lengua náhuatl y una traducción española que dejó un valioso acervo para la investigación. Otras fuentes importantes son las crónicas de Oviedo de Tovar, de Andrés de Tapia, de Mendieta, el Anónimo de Tlatelolco y algunos códices prehispánicos que escaparon a la destrucción emprendida por las autoridades españolas que consideraban que estos libros contenían ideas de paganismo e idolatría.

No obstante que la destrucción de todos estos testimonios escritos fue mayor en el Valle de México que en provincia, lograron salvarse algunos manuscritos que se encuentran en diferentes bibliotecas del mundo y que conmueven aún por el contenido histórico del México antiguo.

Cabe señalar que los más bellos códices⁹ mexicanos provienen de la región de Puebla-Tlaxcala, de Teotitlán y de la Mixteca, y a pesar de que estas regiones pertenecieron a la zona de influencia "mexica", conservan su especificidad cultural. Los *Códices* del grupo *Borgia* (*Códice Borgia*, *Códice Vaticano*, *Códice Fejerrary-Mayer*, *Códice Laud*, *Códice Cospì*) son sobre todo de inspiración náhuatl. Otros ejemplos como el *Códice Mendoza*, el *Códice Magiabecchi* o el *Códice Telleriano-Remensis* se encuentran provistos de glosarios o de comentarios explicativos redactados en caracteres latinos con fines eminentemente didácticos.

Para Yucatán y la cultura maya es necesario hacer referencia a la *Relación de las Cosas de Yucatán* escrita por fray Diego de Landa, quien

8. La referencia al *Códice Florentino* se relaciona con los documentos pictográficos reunidos en el tomo V de la edición prototipo de Hauser y Menet publicada en Madrid en 1905.

9. Antiguo manuscrito sobre pergamino, tejido o de piel de ciervo pintado por los indios mexicanos que reproduce escenas de la vida cotidiana, religiosa, social o política de las antiguas civilizaciones prehispánicas.

trabajó durante 40 años en el tema. Este obispo franciscano fue un evangelizador violento y cruel, responsable de una destrucción monumental de documentos y códices que pertenecían a la cultura maya de Yucatán. La *Relación de Landa* fue enriquecida sin duda por toda la obra que éste hizo quemar, pero fue escrita con la mirada del colonizador y con fines que no favorecieron a los indios.

Conviene también mencionar que los testimonios que contiene la *Relación de Michoacán*,¹⁰ obra de fray Jerónimo de Alcalá y de Motolinía no fueron escritos en lengua purépecha pero curiosamente sigue la misma metodología utilizada por Sahagún. Este documento constituye una recolección etnográfica de tradiciones orales, basada sobre cuestionarios enriquecidos por los códices y los diversos documentos que existían en esa época. Su objetivo fundamental era de compilar los textos administrativos de los purépecha que pudieran facilitar la conquista española.

En lo que se refiere a *Los libros del Chilam Balam*¹¹ de Chumayel, existen varias versiones, sin olvidar que las primeras fueron escritas en lengua maya.

Es pertinente afirmar que todos los testimonios existentes ya sea sobre pergamino o sobre papel, en pictogramas, grabados en piedra, grabados en la memoria de los indios, o bien escritos en las diferentes lenguas como el náhuatl, el purépecha, el maya o el español, evocan los acontecimientos históricos desde la mirada del colonizador y por consecuencia del mundo occidental.

En la época actual, la arqueología continúa descubriendo nuevos indicios que enriquecen los conocimientos del pasado histórico y permiten reconstruir de una manera más verídica este periodo.¹²

10. Se trata de una relación que recopila ceremonias, ritos, población y gobierno de los indios de la Provincia de Michoacán, editada por José Tudela, Aguilar, Madrid, 1956. Existe también otra publicación: la *Relación de Michoacán* (1977), Morelia, Balsal.
11. *El libro de los libros del Chilam Balam* (1948), México, Fondo de Cultura Económica.
12. Con los descubrimientos arqueológicos de 1978 en el Zócalo, debido a trabajos de excavación para la construcción del metro y la aducción de agua potable, se provocaron serias dificultades urbanísticas que no permitieron, en la mayoría de los casos, continuar con la búsqueda de vestigios aztecas. Sólo quedó consolidar los viejos edificios construidos desde la época colonial y recuperar una parte de lo que ahora es el Centro histórico.

TEXTOS MEXICANOS DE J.M.G. LE CLÉZIO

Al margen de toda interpretación, es preciso señalar que la continuidad histórica de los indios fue interrumpida por la conquista española. Las masacres del siglo XVI fueron más catastróficas y fatídicas que los mismos cataclismos naturales.

Le Clézio, con su formación enciclopédica y su experiencia personal, intenta “rescatar” a ese indio que sufrió todas las transgresiones provenientes de la civilización de los conquistadores. El escritor va enriqueciendo su conocimiento del indio no solamente a través de las diversas fuentes históricas: archivos y obras consultadas en bibliotecas de México y del extranjero, sino también a través del papel serio de un traductor crítico que tiene acceso a las lenguas purépecha y maya en las cuales fueron escritos algunos testimonios históricos. Asimismo el contacto personal con las comunidades autóctonas en las diferentes regiones se convirtió, para Le Clézio, en una fuente fidedigna de vivencias con los indios. Es importante destacar que las investigaciones para la elaboración de su tesis presentada en Perpignan, le permitirá, aún más, un acercamiento a las culturas amerindias y desarrollar así un panorama crítico y humano apoyado en los documentos históricos que utiliza. Empieza a escribir a partir de su experiencia como viajero, erudito y traductor. Todo ello con la finalidad de acortar la distancia que nos separa del universo indio, que será para él una revelación existencial.

Del mundo prehispánico, el autor retoma y valoriza esencialmente la imagen viva del indio que aparece en *El sueño mexicano* en 1988 y en sus traducciones al francés de *Las profecías del Chilam Balam* (1976), además de la *Relación de Michoacán* (1984).

Por medio de sus traducciones, el autor da a conocer el universo y la riqueza de estos libros sagrados. Le Clézio los valora profundamente gracias al conocimiento histórico que adquiere al contacto con las poblaciones autóctonas de México y América Latina.

Sus argumentos en *El sueño mexicano* los fundamenta en fuentes significativas como las de Sahagún y Bernal Díaz del Castillo.

ELEMENTOS CRONOLÓGICOS

Frente a lo vasto del tema propuesto y a las investigaciones existentes sobre las civilizaciones indias, y con el objeto de definir el retrato que Le Clézio elabora del indio, nos parece importante precisar ciertos datos históricos de las grandes civilizaciones meso-americanas antes de la conquista de México. Es sin duda un pasado irremediabilmente perdido que el escritor quisiera restituir en el tiempo y en el espacio. Es de este modo que incluye la imagen india en sus textos mexicanos. Denuncia, ante todo los acontecimientos catastróficos que afectaron a las antiguas civilizaciones mexicanas en el momento de la conquista española.

Las estimaciones actuales que realizan los historiadores con respecto a estas civilizaciones, abarcan un periodo de aproximadamente tres milenios a partir del año 1500 a.C., lo que permite clasificar tres grandes periodos:¹³

- *la época preclásica* hasta el siglo III de nuestra era: civilizaciones de Zacatenco y Ticomán, civilización de La Venta en Tabasco (olmecas), San Lorenzo y Tres Zapotes en Veracruz, civilización rural de la Meseta Central considerando los estados de Colima, Jalisco, Nayarit y el noroeste de Michoacán.
- *la época clásica* hasta el año 1000: resplandor de Cholula sobre la Meseta de Puebla, Teotihuacán en el estado de Hidalgo, Xochicalco en Morelos, Montealbán en Oaxaca y el Tajín en Veracruz.
- *la época histórica* del año 1000 al año 1400 de nuestra era hasta la conquista española: la civilización azteca, la civilización pueblo-mixteca, la civilización chichimeca (los purépecha) y la civilización maya.

Cuando llega Hernán Cortés a las riberas del Golfo de México en 1519, los mexicas, los tarascos, los chichimecas, los tlaxcaltecas y los mayas eran pueblos profundamente religiosos y guerreros, sometidos al universo de sus dioses, de sus ritos y de su magia. Sin embargo, había otras

13. Walter Krickeberg *et al.*, *Les religions amérindiennes*, París, Payot, 1962, pp. 7-117 (traducido al alemán por L. Jospin).

civilizaciones esparcidas por el territorio del México actual y no constituían un peligro político o guerrero para los conquistadores.

Los aztecas y los mayas, en particular, eran potencias que se habían desarrollado durante el último cuarto del siglo XIV y poseían un sentido de organización que ningún pueblo había tenido antes sobre el continente americano.

Los aztecas hablaban el náhuatl y vivían en la Meseta Central de México. Su capital Tenochtitlán, era el corazón de un vasto imperio formado por treinta y ocho provincias pobladas de otomís, totonacas, mixtecas, zapotecas y otras poblaciones de la costa del Pacífico que habían sido sometidas. Los aztecas sólo habían sido invadidos por los tarascos, que vivían en el oeste de México (actualmente el estado de Michoacán).

Los mayas, pueblos que vivían en la península de Yucatán, tenían su propia lengua, poseían una filosofía y un conocimiento científico del mundo muy desarrollados para la época, eran independientes y no representaban para los aztecas una amenaza política.

En 1502, al norte de Honduras, Cristóbal Colón tuvo contacto con los mayas en su viaje por el Nuevo Mundo. En esta época, no se conocía aún la palabra “maia”, que designaba a la península de Yucatán y a Honduras, y como Colón no habla mucho sobre esto, los mayas no fueron realmente conocidos sino hasta 1517. Aun cuando las Carabelas de Colón aparecen al principio del mes de abril de 1518 y llegan a la isla de Cozumel y la base de la Ascensión, será el navegante Grijalva quien explorará la Laguna de Términos y penetrará en las tierras por el río Tabasco (rebautizado como río Grijalva) y se lanzará a la aventura de la bahía de Campeche. Rodeará la costa mexicana a lo ancho de los ríos Tonalá, Coatzacoalcos y Jamapa hasta el estado de Veracruz.

Después de estos acontecimientos, es evidente que Hernán Cortés motivado por todas las aventuras realizadas por Grijalva,¹⁴ se decidió a emprender la conquista con sus soldados y llevó a cabo acciones sumamente violentas en contra de los indios. Sin duda Cortés aprovechó el odio que profesaban los tlaxcaltecas y los totonacas a los aztecas, para aliarse con esos pueblos lo cual le permitió invadir más fácilmente la ciudad de Moc-

14. Juan Grijalva (1942), *The Discovery of New Spain in 1518*, Translation of the Original Text by H. R. Wagner, Berkeley, Bancroft Library, The Cortés Society.

tezuma el 8 de noviembre de 1519.¹⁵ De este modo es como Hernán Cortés y sus tropas entraron victoriosos a la ciudad de México-Tenochtitlán.

A partir de este instante, los acontecimientos aceleraron la dominación española: en 1520 es asesinado Moctezuma, y Cuauhtémoc, último emperador azteca, reorganiza y sostiene la resistencia de su pueblo contra los invasores durante dos meses, pero es capturado el 13 de agosto de 1521 y llevado por Cortés hacia Honduras, lugar donde fue ejecutado sin piedad.

Asimismo, la zona maya cae progresivamente en las manos de los españoles y es conquistada por diversos capitanes de Cortés.¹⁶ En 1525 Cortés envía a Pedro de Alvarado para que lleve a cabo la misión de la conquista pero con una implacable brutalidad. No obstante lo cruel de esta empresa, muchos sobrevivientes de la tribu de los Itza se refugian en el Petén y fundan la ciudad de Tayasal, que será tomada por los españoles hasta 1697. En el caso particular de los mayas, más de cuatro siglos de adoctrinamiento religioso, de crueles matanzas y de serios conflictos sociales no les impidieron mantener hasta la época actual una notable cohesión étnica.

Durante tres siglos (1519-1821) España invadió América desde California hasta la Patagonia, constituyendo un imperio prisionero por mucho tiempo de la historiografía y de la imaginación de Occidente.

PRELUDIO A LA IMAGEN DEL INDIO EN LE CLÉZIO

Al iniciarse la conquista española, el término de “indio”, tiene una significación peyorativa y comprende una diversidad prodigiosa tanto étnica como cultural. Se trata de una compleja pluralidad de organizaciones políticas y sociales supervivientes, y de una centena de lenguas tan alejadas como heterogéneas.

El racismo español provocó un aniquilamiento brutal de las culturas amerindias y, dio origen a una serie de proverbios recogidos a través del tiempo por la tradición oral o por diversos escritores de diferentes épocas.

15. Es difícil imaginar que tan sólo 600 españoles intentan tomar por asalto una ciudad gigantesca poblada por miles de indios, como lo fue Tenochtitlán.

16. Cabe señalar que las vastas regiones de la zona maya fueron sometidas entre 1523 y 1946.

Citemos algunos ejemplos¹⁷ que permiten reconstituir la mirada que dirige el “conquistador” poderoso y violento sobre la identidad india tan despreciada y amenazada y en dónde se percibe toda esa sumisión que prueba en todo momento el rompimiento y la separación.

A barbas de indio, navaja de criollo.
¡Ay, Chihuahua, cuanto apache, cuanto indio sin huarache!
Indio con puro, ateo seguro.
Indio, pájaro y conejo, en tu casa, ni aun de viejo.
Indio que mucho te ofrece indio que nada merece.
Indio que quiere ser criollo al hoyo.
Indio que va a la ciudad vuelve a su heredad.
Indio que fuma puro ladrón seguro.
Indios y burros, todos son unos.
Naturales son los indios.
No hay que darle la razón al indio aunque la tenga.
No hay indio que haga tres tareas seguidas.
No tiene la culpa el indio sino él que lo hace compadre.
Pa' que sepas lo que es amar a Dios en tierra de indios.
Para un burro, un indio, para un indio, un fraile.
Para el caballero, caballo, para el mulato, mula, y para el indio, burro.
Pareces burro de indios, que hasta los tamales te cargan.
Pendejos los indios que hasta para miar se encueran.
Ya se acabaron los indios que tiraban con tamales.

Los proverbios utilizados en el transcurso de los siglos XVI y XVII, expresaban el desprecio al indio desde el siglo XVI, periodo durante el cual el indio fue considerado como un salvaje. Una vez fundada la Nueva España, México se convirtió en tierra de aventura, de refugio para los conquistadores rapaces y temerarios, para los religiosos inspirados y subversivos, para los administradores utópicos y de turbio pasado, para los inquisidores corruptos y arrogantes, para los virreyes implacables y ambiciosos. El indio sobrevivirá al horror de la conquista y la invasión cruel del estado español.

17. Nos gustaría mencionar la publicación de Herón Pérez Martínez, *El hablar lapidario* (1998), Zamora, El Colegio de Michoacán. Obra editada a partir de la investigación documentada sobre la historia de los proverbios mexicanos.

En esta realidad se entrelaza el mito de Quetzalcóatl, la famosa serpiente emplumada, hombre dios por excelencia, blanco y barbado,¹⁸ que había prometido regresar, lo que explica, en gran parte, la sumisión de los indios conquistados. Como creencia y superstición se agrega también el testimonio de la leyenda de la lechuza que canta y anuncia la muerte del indio (significado que se conoce en toda América Latina).

El drama bien conocido de la conquista española abre la puerta a terribles sucesos: la guerra, las epidemias, la destrucción y la aniquilación cultural del indio de la época.¹⁹ El número de muertos es incalculable y la sociedad colonial impone un racismo cruel y despiadado, aunque tolera todas las mezclas étnicas y sociales: el indio se vuelve mestizo, el mestizo se creolliza, el negro se emblanquece, el mulato se hace pasar por indio.

Con toda esta mezcla étnica, el impacto de la cristianización reduce la presencia anónima y silenciosa de las masas indias víctimas de una explotación implacable, y el poder de la justicia civil y eclesiástica de los conquistadores se impone: el indio encerrado en una red de explotación y de obligaciones pierde su identidad histórica, sus templos y sus divinidades son destruidos, su sabio poder se convierte en "salvaje" desde el punto de vista del conquistador y es abrumado y explotado por el colonizador, sus presagios divinos se harán realidad frente a estos hombres blancos considerados como "semidioses" que llegan de otro continente.²⁰

Sea cual haya sido la realidad vivida por las diversas civilizaciones, la muerte está presente detrás de todo lo que concierne al indio que sobrevive al siglo XVI y que es sometido cruelmente.

El indio que escapa a las montañas logra mantener o crear una imagen mítica basada en una identidad colectiva, religiosa, económica e incluso jurídica frente a la angustia de un brutal aniquilamiento de su cultura.

En cuanto a la repartición que los españoles hicieron de los indios beneficiándose de su trabajo, la *encomienda*,²¹ de una manera oficial los considera vasallos libres de la Corona española.

18. F. B. de Sahagún (1975), *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, p. 775.

19. En 1625, la población india representa solamente el 3% de lo que fue en 1518: de 25.8 millones en 1518 a 1.4 millones en 1595, y 730 000 en 1625.

20. Serge Gruzinsky, *Les hommes-dieux du Mexique* (1985), París, Archives contemporaines, p. 7.

21. Forma jurídica o sistema organizado del trabajo forzado adoptado por los españoles que tenía como objeto "proteger" a los indios sometidos a su autoridad asegurando su educación religiosa (J. H. Parry, *La encomienda india*, 1935, Madrid, pp. 8-15).

Este drama vivido por todas las comunidades amerindias constituye una agresión y una expoliación de la cultura y el alma del indio. La aparición de los virreyes en la Nueva España significa la representación de los asuntos de la administración real y las *Audiencias*, comparten con ellas la autoridad suprema sobre los territorios respectivos. Bajo la autoridad de los virreyes, un Capitán General tiene atribuciones a la vez militares y civiles, de la misma manera que un gobernante. Sobre el plan local, un elemento importante es la formación de las municipalidades o Cabildos.

En esta compleja estructura, los obispos Zumárraga, Motolinía, Las Casas así como otros franciscanos, colaboraron en una política de mejoramiento de la vida de los indios. Llevaron a cabo una lucha cerrada entre los señores españoles partidarios de las *encomiendas* y aquellos que buscaban la incorporación de todos los indios al dominio directo y absoluto de la Corona.

A pesar de que son numerosos los testimonios y crónicas que reconstituyen estos hechos históricos,²² resulta extraño que los historiadores o los testigos guarden silencio ante el genocidio vivido por las civilizaciones precolombinas. Estos acontecimientos son el reflejo de un salvajismo incomprensible y una serie de masacres emprendidas por los españoles, hechos terribles que marcan la transición vivida del México amerindio al México colonial.

Si intentamos concluir esta parte, podemos decir que la conquista de México trajo al continente americano transformaciones radicales:

- la ocupación violenta de territorios y la creación de nuevos núcleos urbanos
- la evangelización de los indios, empresa que arrancó brutalmente al indio su identidad cultural, lo despojó de su tierra, sus dioses y todas sus riquezas culturales con el objeto de ser conquistado, colonizado, cortado de sus raíces y de la sociedad mágica y misteriosa en la cual vivía.

Los indios que sobrevivieron al sitio de México-Tenochtitlán y en otras regiones del país, dejaron al ser vencidos textos conmovedores que pueden dar idea del choque experimentado:

22. Por ejemplo, *Las Cartas de Cortés*, admirable o no, reconstruyen los acontecimientos históricos con un barniz de legitimidad a sus iniciativas. Bernal Díaz del Castillo deja entrever un malestar de horror y de tristeza frente a las empresas legendarias encargadas de ilustrar la conquista.

Esta triste y lamentable suerte nos hunde en la angustia.
Dardos quebrantados yacen sobre los caminos. Los cabellos
están esparcidos, las casas tienen sus techos hundidos y sus
muros enrojecidos. Sobre las calles, sobre las plazas los versos
proliferan mientras que sobre los muros se exponen las cabezas...²³

El número de testimonios escritos y la pluralidad de fuentes ha permitido estudios etno-históricos que acompañan un verdadero aparato crítico. Pero existen todavía verdades que han quedado en la sombra, descubrimientos arqueológicos latentes que nos hablan de la cosmogonía de los amerindios.

23. La Relación de Tlatelolco, en los *Anales de Tlatelolco* (Anales históricos de la nación mexicana y el Códice de Tlatelolco), versión de Heinrich Berlin, México, Porrúa, 1980, pp. 70-71.

2. LA ELABORACIÓN DE LA IMAGEN INDIA EN LE CLÉZIO

Quise ser un indio. No era digno de ser un indio.
Le Clézio, *La fiesta cantada*.

En este segundo capítulo expondremos, a partir de documentos tomados de la obra de Le Clézio, la imagen del indio de México que el escritor construye explícitamente en sus obras mexicanas: *Haï* (1971), *El sueño mexicano* (1988), los prefacios de sus traducciones: *Las profecías de Chilam Balam* (1976) y la *Relación de Michoacán* (1984), y el ensayo *Tres ciudades santas* (1980). Reservaremos el análisis de *La fiesta cantada* (1997) para la conclusión de nuestra investigación.

- *Haï* es más que una simple reflexión sobre la armonía de los indios con el mundo.
- *Las Profecías de Chilam Balam* comprende los grandes textos místicos que revelan los secretos de la cultura maya.
- La *Relación de Michoacán* trata de los sueños proféticos en los que los hombres encuentran a sus dioses y reciben la consagración para ser más sabios que los otros hombres y tener poder sobre ellos.
- *Tres ciudades santas* constituye una evocación del misticismo aún presente de las ciudades mayas más importantes que sirvieron de santuarios en la época de su apogeo histórico.

A partir del conocimiento y análisis de *La Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, y de *La Historia verídica de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo,

el escritor reconstruye en *El sueño Mexicano* la conquista de México definida en términos de profanación y fascinación.

El principio que genera sus textos mexicanos es la idea del indio. Es preciso mencionar que el autor ya esboza desde *El libro de las emigraciones* (1969) por medio del discurso de John Traveller,¹ la búsqueda de un lugar paradisíaco en donde su propio "yo" podría encontrar lo que busca: "[...] deseo ese bien que reconoceré como mío desde siempre, pero sin que lo supiera [...] Me gustaría mucho que el viaje sirviera para eso, para encontrar, para heredar" (LF, p. 112).

Esta búsqueda sugerida en toda la obra de J.M.G. Le Clézio aparece en sus textos mexicanos con ejemplos precisos concernientes al encuentro con el indio y a la iniciación de ese recorrido historiográfico que siguió a su manera y que culmina en su tesis de Perpignan, y en su traducción de *Las profecías de Chilam Balam*, publicada en francés en 1976.

En efecto, el interés de Le Clézio por México lo lleva a las bibliotecas, en donde realizó sus primeras investigaciones y leyó particularmente las crónicas y los libros relacionados con la conquista y colonización de México, de esta manera entró en contacto con el español y las lenguas maya y purépecha. Dichas lecturas le permitieron comprender la vida de los indios y ahondar en una red de ideas que va a desarrollar y profundizar durante sus estancias en las comunidades indígenas, y que luego desarrollará en sus obras mexicanas. Sin embargo, es necesario señalar que Le Clézio no es un antropólogo y que la imagen que construye del indio corresponde sobre todo a su "revelación india".

También es útil resaltar que el escritor sólo conserva del indio lo que corresponde a su búsqueda personal. Así pues, hace a un lado los aspectos negativos que históricamente se conocen; por ejemplo, que en las diferentes civilizaciones precolombinas existieron costumbres y tradiciones crueles, así como castigos que formaban parte de la vida cotidiana, dentro de una concepción mágico-religiosa.² Todo lo que resulta bárbaro e incomprensible para el mundo occidental, como ritos, sacrificios, castigos y borracheras, es difuso en la obra de Le Clézio.

1. Este personaje sirve de espejo al escritor y le permite esbozar su búsqueda personal. Traveller cuenta y confía a su amiga su nostalgia, su vacío existencial y la evocación de un lugar perdido que pudiera situarlo en el tiempo y el espacio.
2. Sabemos por ejemplo, según diferentes referencias cronológicas, que los aztecas eran una potencia depredadora.

Queremos, al término de esta primera parte, poner de manifiesto los elementos de una identidad irremediabilmente perdida y encontrada por medio del retrato del indio elaborado por el autor. Esta imagen aparecerá como una figura casi salvadora, tanto por el vacío que llena en el escritor mismo (al principio de su obra) como por las respuestas que aporta a un mundo occidental triunfante que cortó al hombre de sus raíces y “mercantilizó” su relación con el mundo, con el tiempo y con los otros hombres.

LA ARMONÍA PREHISPÁNICA

Aquí el cielo se confunde con la tierra.
Le Clézio, *Gente de las nubes*.

Le Clézio intenta revivir la armonía entre el hombre y el mundo mediante la vida legendaria de los indios. En efecto, la intención del escritor es ante todo la *de un individuo que quiere hablar de un pueblo* (H, p. 7) sin grandes preámbulos.

Lo explica en términos directos: “[...] el encuentro con el mundo indio, actualmente ya no es un lujo. Se ha convertido en una necesidad para quien quiera comprender lo que pasa en el mundo moderno” (H, p. 11).

Así pues, si sólo a través del mundo indio es como se puede comprender lo que pasa en el moderno, entonces el indio es considerado como el depositario de una sabiduría que puede permitir el regreso a la armonía con el mundo.

El conjunto de las obras mexicanas de Le Clézio se articula, pues, alrededor de esta noción de *armonía prehispánica* que no busca solamente penetrar los mundos indígenas para exhumar sus culturas, sino también evaluar tres siglos de influencia occidental. México constituye uno de los lugares privilegiados en donde la *armonía prehispánica* se percibe en la presencia y la belleza de zonas arqueológicas e importantes centros ceremoniales donde se organizaron y desarrollaron una diversidad cultural apenas imaginable.

Para explicar la *armonía prehispánica*, en la obra del escritor, debemos concebir la extraordinaria comunión de los indios con el reino de los dioses,³ cuya veneración es un fenómeno único en Mesoamérica.

El hecho de evocar ese mundo ideal y esa *armonía prehispánica* en un espacio geográficamente diferente al del mundo occidental, constituye un viaje hacia el pasado mexicano, en los paisajes fabulosos en donde alternan mesetas boscosas con barrancos vertiginosos.

En el corazón del mundo amerindio, Le Clézio tendrá la suerte de conocer y compartir la vida cotidiana de los pueblos indios y mestizos, lo cual enriquece su periodo de escritor en México y le permite acometer una empresa modesta y profunda que lo pondrá en contacto con los indios y la indianidad. El autor intenta mostrarnos una *edad de oro* en la que reinaban los hombres y el poder de los dioses.⁴ Es un fragmento de la creación que parece próximo a lo que podríamos llamar “la tierra del paraíso”:

¿Es la naturaleza misma del país, tierra de volcanes, de desiertos, de altas mesetas tan próximas del cielo y del sol, tierra de junglas exuberantes, de planicies, de precipicios, de cañones, y de valles profundos?

La virginidad de la naturaleza en este Nuevo Mundo –respecto a la antigüedad de las tierras de Europa, formadas por el hombre, sometidas a su abuso, a veces hasta la esterilidad– es sin duda el principio mismo de este sueño (RME, p. 214).

Haiï

A partir de *Haiï*, publicado en Francia en 1971, es cuando el escritor empieza a hablar de *armonía*. Parece no escribir ya sobre los indios sino como indio. Con esta obra retoma lo que para él es esencial: la noción de armonía con la naturaleza y la relación que ésta guarda con el indio, con la palabra y el silencio de los indios. Su “experiencia india” lo lleva a explorar diversos ámbitos: el sueño, el inconsciente, los paisajes, el tiempo, la historia, y otras tantas manifestaciones de ese “otro” ser que el autor trata

3. Régimen politeísta constituido por seres sobrenaturales que presentan una curiosa mezcla de rasgos humanos y animales (reptiles o pájaros) con diversos elementos de la naturaleza, que aparecen en diferentes documentos etno-históricos, como los códices y en las excavaciones, como monstruos fantásticos de un reino de ultratumba.

4. “Ici le ciel se confond avec la terre” (GN, p. 36).

de percibir a través de su encuentro con el indio. *Haï* se inscribe pues en una dinámica que intenta mostrar el pasado mítico de una vida aún salvaje, aún primitiva, aún edénica, el de los mexicanos de antes del diluvio europeo, el de los indios, el de *Haï*, el de antes del *Sueño mexicano*: “[...] Es un porvenir que sería un regreso al origen. Un porvenir que cierra un círculo, que termina un giro, una revolución [...]. Es un porvenir que se reproduce. Algo que empieza de nuevo” (A, p. 9).

Para el lector, constituye un encuentro con esa *edad de oro* que el escritor añora, con sus “lecciones de ecología, de equilibrio del hombre con la naturaleza, entre lo mágico y lo real, de equilibrio entre la vida y la muerte, entre el individuo y la sociedad, toda una serie de equilibrios [...]” (A, p. 124). Es una noción en la que el mundo no necesita al ser humano para ser, convicción que Le Clézio había expresado ya en *El éxtasis material* (1967): “Mundo anterior a mi nacimiento, mundo al que no le intereso. Que no me necesita. Mundo impenetrable [...]” (EM, p. 19).

El indio de *Haï* es un indio universal, ilimitado y armonioso, que no tiene nacionalidad y que no conoce los espacios cerrados. Este indio *cierra sus puertas* al hombre occidental puesto que es el Occidente el que violó la naturaleza y no preservó nada:

Las propiedades [...] son violadas [...]. Las ciudades no desaparecen, extienden su paisaje de hierro y de hormigón, recubren las llanuras aluviales y las colinas. Van con rapidez de un extremo al otro de la tierra [...] quizás este es el tiempo de las ciudades nuevas, en las que la fuerza de la vida domine (H, p. 18).

Un mundo hostil rodea al indio y lo aparta de la humanidad occidental que lo ha considerado durante largo tiempo como un “ser salvaje”.

Para enriquecer el contenido del libro, el texto está ilustrado con objetos que tienen una significación particular con respecto a la concepción de vida de los indios. Los objetos para ellos son seres vivos, envejecen y son perecederos. Tienen una función en la vida cotidiana, en sus ceremonias y en sus ritos: sólo sirven cuando son usados, quemados, barnizados o rotos.

Cuando ya no son útiles, los indios los tiran. En realidad, lo que cuenta para los indios es el *PENSAMIENTO* (H, p. 163)⁵ que los objetos repre-

5. Todos estos objetos reproducidos son propiedad del autor, algunos pertenecen a Marina le Clézio y fueron fotografiados por Maurice Babey (H., p. 163).

sentan. El simbolismo de éstos, ejemplifica esta noción de desprendimiento que posee el indio y que se opone al sentimiento de posesión de Occidente. Para él, la concepción de propiedad y posesión material no existe. Y en cambio, para nosotros, el concepto de propiedad es un elemento primordial en la vida cotidiana.

En este sentido, el texto traduce una palabra que pretende ser natural, atemporal, inmaterial, que se manifiesta libre, espontánea, depurada y sublimada ajena a la experiencia occidental vivida en la temporalidad y en la producción de los bienes materiales.

Esta visión permite considerar que los indios habitan su mundo, separados de la civilización occidental. Lo que nos separa de ellos, es su pensamiento mágico que recobra la idea de una armonía que logra preservar la comunión de los indios con el cosmos. El texto sugiere que por medio de la desnudez del cuerpo de los indios, éstos manifiestan lenguajes simbólicos que son a la vez múltiples y difícilmente enseñados o aprendidos por las culturas occidentales. Es a través de estos lenguajes y de su entorno cultural como traducen su pensamiento mágico. La conquista de México marcó grandemente esta diferencia y destrozó esta armonía. En varias ocasiones, la obra de Le Clézio confirma que lo que nos ha separado verdaderamente de los indios, es su pensamiento mágico por medio del cual éstos establecieron un pacto con el universo:

Es que la experiencia de los hombres está incluida en la experiencia del universo (H, p. 15). La verdadera carne, el interior de la cámara, el lenguaje del alma, era esa realidad llena de signos incomprensibles, con todas sus flores, sus hojas, sus pieles, sus guijarros y sus huellas de pasos (H, p. 22).

Es un pensamiento cósmico que sólo concibe la vida a través de la magia para acceder a una armonía del ser con el universo.

Tres etapas de la armonía en Hai

A partir de *Hai*, el escritor traza ya un retrato del indio recapitulado bajo tres aspectos que siguen el ceremonial de curación de los indios: el canto y el exorcismo: *Tahu sa*, “el ojo que ve todo”, *Beka*, “la fiesta cantada” y *Kakwahai*, “el cuerpo exorcizado”. *Hai* pretende ser, ante todo, un libro de autoaprendizaje, trata de una espiritualidad cercana a la naturaleza, de

los poderes de un silencio activo en el que la comunicación en el indio es posible a través de varios lenguajes, a la escucha de varias voces, con el contacto con la naturaleza: los pájaros, las plantas, los ríos, los árboles, la tierra, el sol. Si consideramos las tres etapas del ceremonial indio, encontramos ejemplos precisos a partir de los cuales el escritor intenta recrear toda la noción de *armonía prehispánica*.

El ojo que ve todo

Ante todo, el libro de *Haï* ilustra perfectamente la *mirada silenciosa* del indio que forma parte de su conducta habitual. Se trata principalmente del *ojo que ve todo*, en el que la mirada del indio ocupa un lugar esencial, como en la mayoría de las iniciaciones, es el iniciado quien va a aprender a ver más allá. Le Clézio describe esta capacidad que el indio posee como una experiencia sensorial que sobrepasa la capacidad perceptiva común de la gente. A través del ojo es como el indio ve todo y es capaz de ver lo que la mirada no logra ver:

Los ojos ven y no hacen otra cosa. Los ojos no quieren elucidar el misterio. Son iguales a frutos, o a flores. Han atravesado quizás las centenas de biombos de las apariencias, y ya nada los engaña. No se desgarran jamás para abrir las puertas del alma. El alma es inútil ahora, y los ojos ya no la necesitan para expresarse (H, pp. 32-33).

En este contexto, la capacidad del indio se opone a la percepción del hombre común. Aparece como el único ser que conserva el don de ver todo aun lo que podría venir: "La ferocidad, la voracidad de nuestros ojos [...] filman sin cesar el mundo para encerrarlo en sus cajas [...] ¡Ojos que buscan el sufrimiento, el placer, el horror! Se abren después de esto, [...] ojos ávidos de historia. La mirada es tan sólo la lectura de los signos" (H, p. 33).

El texto muestra que *ver* para el indio, es también traspasar toda clase de murallas o de trampas; en realidad el verdadero ver debería permitir leer todos los signos incomprensibles que el indio capta en la naturaleza: el aire, la tierra y el agua: "Los ojos ven, pero no ven verdaderamente: son iguales a dos ventanillas de submarino que filman la oscuridad. No hay un secreto, esto es el secreto [...] el mundo visto desde el exterior (H, p. 22).

En el indio, los caminos del pensamiento armonizan con la naturaleza: “[...] el pensamiento es una invención del bosque, y el bosque una invención de la mente; imposible separar el uno de la otra” (H, pp. 23-24).

Hai muestra explícitamente, con esta primera etapa de armonía, que la iniciación que debe seguirse para llegar a una armonía perfecta y a un verdadero conocimiento de sí mismo, como el de los indios, implica una reeducación de los sentidos. En el retrato indio que el escritor construye, no hay lugar para la mirada directa, no hay espejo y no hay manera de mirar al otro: “Uno no se mira. La mirada busca en vano un punto de excepción, un único punto sobre el cual apoyarse: no lo encuentra” (H, p. 24).

Con esta reflexión, el texto expresa una idea reveladora: el verdadero ver es el resultado de un proceso de maduración al cual llega el indio y mediante el cual puede pertenecer al mundo y estar en comunión y armonía con él: “El ojo es un fruto” (H, p. 24).

En esta manifestación del ser, el pensamiento del indio es un acto ligado a las fuerzas naturales que deja de lado el lenguaje articulado y permite la mirada silenciosa. Esto funde y recuerda el valor que la naturaleza y el universo tienen para el indio; por medio de su mirada los penetra para compartir ese mundo donde uno no se mira.

La belleza y el silencio

Desde este punto de vista, la mirada silenciosa del indio revela el mundo sin expresarlo, sin fragmentarlo. Es un auténtico ver que permite seguir las diferentes fases de la iniciación.

El indio contempla todo, se despoja de cualquier represión y guarda silencio. A partir de este silencio, está listo para la interpretación posible de varias voces, lo que a los ojos del escritor es un lenguaje perfecto, el único que puede dar cuenta de lo inefable: “[...] interpretación posible de varios lenguajes, escucha de varias voces” (H, p. 39).

En este mundo donde uno ya no se mira y en el cual el indio se expresa por medio del silencio, la belleza se inscribe en la noción de desprendimiento y de armonía por oposición a la concepción de vida occidental. De acuerdo con esta manera particular de ver, el texto afirma que la belleza no es un espectáculo, ni un signo que trata de hacerse notar. Forma

parte del indio y también de su mirada silenciosa. En la mujer india se manifiesta especialmente:

Belleza de la mujer. Belleza que no se entiende al principio, que desconcierta, que inquieta. Belleza tan milagrosa y unánime que parece un señuelo (H, p. 24). La belleza de las mujeres indias es luminosa, viene, no del interior, sino de toda la profundidad del cuerpo [...]. La belleza india no se nota. No busca notarse. No es desdén ni provocación. No se mide con fealdad alguna, no se transfigura, no se idealiza. Está allí, solamente, triunfal, viviente [...] (H, p. 26).

Esta belleza se da naturalmente, en un ambiente de libertad que el indio o la india posee en su vida cotidiana. La belleza india forma parte íntima de la concepción india: “[...] ilustración de la naturaleza misma, como lo son los pájaros, las flores, las hojas, los insectos. Es una actividad, un movimiento, un deseo [...] La belleza de la mujer india es el efecto de su libertad” (H, p. 28).

Como lo dice el texto, existe en la mujer india un verdadero poder de la belleza,⁶ una imagen que habla de contemplación y de vida y que relaciona la libertad de la mujer y la figura femenina en armonía con el ser:

Libertad de ser lo que es sin temor a las prohibiciones de la moral o de la religión [...] libertad de elegir para su cuerpo y para su mente, su trabajo, sus aco-
plamientos, sus alumbramientos. Libertad de abandonar al hombre que cesó de
amar, de buscar un hombre que le gusta [...] libertad de su cuerpo y de su des-
nudez [...], libertad de ser sin rival, de no estar en competencia con ninguna otra
imagen que la suya. Libertad de sus excesos y de sus razones (H, p. 29).

El texto presenta la belleza india como una contraste con el mundo actual, tan violento y antinatural, sometido a las máquinas que se ocupan de hacer todo y en donde las cámaras filman sin cesar los placeres, los sufrimientos y los horrores.⁷ El auténtico ver conduce a esa mirada que ve todo y que no es otra cosa que la lectura de los signos y la contemplación.

6. La belleza no quiere destruir a los hombres [...] realiza su ciencia, su lenguaje, es permeabilidad, dulzura con el mundo [...] Es la única realidad. (H, p. 30)

7. Le Clézio escribe una novela que desarrolla toda la filosofía cibernética del mundo occidental: *Los Gigantes*, 1973.

Asimismo, el silencio parece ser una espera que se inscribe en el campo del mito y que se explica, en el caso de los indios, como una rebelión inconsciente contra la colonización española. Es un refugio y un reproche mudo y aplastante frente a la agresión que sufrieron las comunidades amerindias. Desde un punto de vista simbólico, el silencio es también preludio de revelación,⁸ que quiere salvaguardar un mundo de esplendor aniquilado. Es igualmente, una facultad de callar sus pensamientos y sus sentimientos puesto que para ellos, se trata de ir más allá del destino, como lo dice el texto mismo, *salvando del olvido lo que puede ser salvado*.⁹

En *Hai*, todo ese mundo silencioso se manifiesta como una palabra viviente, como la fuerza mística que han sentido los pueblos que viven en el silencio y, por consiguiente, en la armonía. En el silencio indio es donde se encuentra de nuevo la armonía primordial, cuando los hombres, los animales y las plantas eran uno. En esas condiciones es cuando los indios en contacto con el universo encuentran un simbolismo sagrado que nos habla de vida cósmica y de tiempo. Ese silencio se vuelve la santificación del mundo y una inserción en un tiempo sagrado que recubre el espacio. El texto confirma que el indio no necesita palabras: "Por el silencio el indio sabe otras lenguas. Sabe hablar pájaro, planta, árbol; sabe hablar tierra, río y sol. Cuando no dice nada con su boca, quizás dice otra cosa con sus manos, con su espalda, con sus narices" (H, p. 40).

El indio de *Hai* aprende a vivir en el silencio que es su silencio, que es ontológico por excelencia, que lo caracteriza y que le permite la comunión con el universo. En el interior de ese mundo silencioso, el indio concibe la comunicación: "Las palabras en el silencio son grandes e inmutables como árboles, ninguna agua las arrastra. Las palabras no pertenecen a nadie, no son para vender" (H, p. 39).

La fuerza del silencio indio se percibe también en *Tres ciudades santas* (1980): "Es como si las palabras no hubieran existido nunca [...] el suelo de piedra ardiente en donde corre el retículo de raíces, el espacio opaco, desconocido, compacto que no habita nadie" (VS, p. 10).

Entrelazado con el tema del silencio, la ausencia de la palabra muestra una especie de inmovilidad a través de las descripciones de la vastedad desértica, en una inmensa espera, la espera del viento y la espera del

8. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, p. 205.

9. J.M.G. Le Clézio, *El sueño mexicano*, p. 63.

indio, siempre dentro de una dimensión sagrada: “Pero aquí, en el centro del área santa, frente a las casas de las cruces, hay la energía tranquila, la fuerza silenciosa, la voluntad, la esperanza, la libertad, y la vida verdadera no puede volver. Es necesario esperar, obstinadamente cada día, no ser más que eso, la espera” (TVS, pp. 26-27).

La fiesta cantada

La fiesta cantada (Beka),¹⁰ segunda etapa del ceremonial indio de *Haï*, se manifiesta sobre todo a través del canto indio y ofrece también ejemplos precisos de esa armonía prehispánica evocada en el libro. Hay que mencionar que Le Clézio vivió esta fiesta cantada desde su estancia en Panamá y conoce todo el simbolismo. Es una experiencia que parece estar más allá del lenguaje mismo y el escritor lo describe en *Haï*.

La fiesta, la música y el canto

Mirada, belleza y silencio se enriquecen con el lenguaje simbólico de la fiesta, de la música y del canto. Esto revela el espíritu del indio, lazo entre el microcosmos y el macrocosmos. En esta dimensión del mundo indio, diferente a la del mundo moderno, la mirada que la sociedad occidental dirija a la sociedad india no interesa. El público no existe para el indio y todas las manifestaciones culturales representadas por el arte y el teatro en Occidente interrumpen la verdadera comunicación según la armonía india:

Para la comunidad india la concepción de armonía se da en el momento en el que todos los hombres son iguales ante la cultura. Es esto, la verdad india (H, p. 45), [...] no hay un lenguaje para comunicar, no hay gestos de todos los días, no hay dibujos insignificantes, se sabe, se ve (H, p. 46).

Este valor de igualdad para el indio forma parte de su idiosincrasia y sugiere una energía cósmica que permanecería ciega y desprovista de sentido, si el indio no tuviera la necesidad de expresarse de acuerdo a su

10. Es un rito mágico cuyo objetivo es alejar a los malos espíritus y permitir la curación de los enfermos. Los hombres y las mujeres cantan después de beber chicha. No cantan juntos pero están unidos en la misma magia por la música y la danza (FC, pp. 9-23).

manera particular de ser. *Hai* insiste sobre este punto: “Los pueblos indios aprendieron a reconocer estos signos, saben que la necesidad del lenguaje, de la pintura y de la música está en estas crisis. No se trata de inventar palabras o formas” (H, p. 47).

Constatamos que el indio habla, se libera y lanza sus vibraciones por medio de la representación mágica del canto: “[...] los tres actos principales del alma, en el curso de las semanas: iniciación, canto, exorcismo” (H, p. 48).

Estos tres actos son experiencias que le permitirán cumplir su destino en términos de unión cósmica. Se trata de un juego ritual y armonioso que permite el acceso a lo sagrado, y en el que movimientos y actitudes corporales exigen una comunión, una participación y una conexión del cuerpo con la materia.¹¹ Es interesante notar que contrariamente al silencio que obsesiona y caracteriza a los indios, su canto los lleva a un estado particular en el que el lenguaje y el acto se fusionan de una manera mágica, profunda y llena de armonía. Por medio del canto *es como el indio se muestra*: “Muestra el redoblamiento de esa alma: primero exhibiéndola por las palabras del lenguaje, luego por la tonalidad y la animalidad de la voz” (H, p. 79).

Su música toma así un papel particular que no es lo contrario del silencio sino su complemento. Desde esta perspectiva el papel del canto, de la música, de la melodía, de la voz, de la armonía, en las comunidades indias es sólo una expresión de la misma cosa. Los indios no conocen los instrumentos de música convencionales,¹² pero sienten la música y forman parte de ella a través de su canto. El texto atrae la atención sobre la función del canto en el indio: “[...] surge lentamente, dolorosamente, como un hilo de sangre que fuerza los labios de una herida” (H, p. 78).

Por lo demás, la melodía y la armonía no interesan al indio ya que no busca que su música sea bella o escuchada o notada: “Rehúsa mostrar una historia. (H, p. 58). Su música no tiene sentido. No tiene duración. No tiene principio, ni fin, ni alma. No es una diversión. No es un privilegio” (H, p. 59).

11. *El éxtasis material*, ensayo escrito por Le Clézio en 1967, marca ya esa relación filosófica que lo inquieta entre la esencia y la materia.

12. Los instrumentos del indio son monofónicos. Para tocarlos, el indio utiliza solamente tres notas sopladadas por turno en las docenas de flautas que suenan durante horas como un grito monótono, cacofónico, vacilante, pesado y tenso que traspasa el silencio de la noche y que no tiene un propósito determinado.

Para el indio la música existe desde siempre :

[...] está presente en el interior de cada hombre y de cada mujer, se le conoce desde siempre, [...] no se aprende ya que existe desde el nacimiento del ser, [...] es omnipresente, permanente, habita en la naturaleza misma para recrear el mundo para estar en armonía con el microcosmos y el macrocosmos. Tiene varias identidades: plantas y animales, sólo tiene tres notas. [...] es una necesidad [...] para recrear el mundo para luchar contra lo invisible, lo peligroso (H, pp. 58 y 60).

Así es como la música india se manifiesta en una palabra liberada, vacía de cualquier pasión, de cualquier sentimiento y de cualquier deseo: "Es útil inmediatamente (H, p. 60) y mata al lenguaje" (H, p. 64).

A través de este acto espontáneo es como el indio imagina todos los instrumentos, todas las músicas y *entra en competencia con las voces animales* (H, p. 63). Para el indio, el canto está ligado a un estado de contemplación que se manifiesta de acuerdo a la naturaleza y no representa ni expresa nada, sino que es por sí mismo un grito creador que lo caracteriza, y también es una voz que efectúa el recorrido que le permite acceder al mundo de los dioses, de la magia y, por consiguiente, de la armonía cósmica. De cierta manera, es la prolongación de una música anterior a las palabras articuladas: "El canto indio se encuentra en el límite entre los ruidos de las flautas indias y el lenguaje articulado" (H, p. 73).

Es una especie de palabra naciente y de lenguaje mágico: "Es entrar en comunicación con el mundo invisible, por medio de un lenguaje ininteligible" (H, p. 90).

En efecto, en *Hai* el lenguaje articulado aparece como un falso poder de la sociedad occidental porque es una noción contraria que no puede llevar a la armonía. El único medio y la única creación admirable para alcanzarla es el lenguaje indio en el que "las palabras no nacen ya en las bocas y las orejas ya no escuchan más las palabras y el ritmo ya no es un ritmo (H, p. 65), sino que es un lenguaje interpretado en un cierto modo cuyo original quedará siempre sin traducción" (H, p. 15).

El canto indio es una expresión que alcanza el Universo. Una vez que se manifiesta, es un estado puro del lenguaje que posee también el poder de curación a través de su paso por el cuerpo en donde opera: "[...] una especie de anestesia que paraliza [...] pensamientos y deseos, que destruye el miedo, el sufrimiento, la muerte" (H, p. 63).

Cuando el indio canta: "El canto del hombre es solo y único: Es su identidad, su slogan, su emblema [...]. El canto del hombre viene directamente de las profundidades del pasado, atraviesa el tiempo sin metamorfosis, sin alteración" (H, p. 74).

La comunicación con el mundo surge como una liberación, como un lenguaje mágico: "Es entrar en comunicación con el mundo invisible, por medio del lenguaje inteligible. Fuerza misteriosa que une las voces [...]. El mundo soñado, el mundo de los deseos secretos, de los miedos, del éxtasis de la muerte, a penas distinto de la realidad" (H, pp. 91-92).

Del mismo modo, *La velocidad del canto estridente del indio alcanza el silencio* (H, p. 100), puesto que es un canto estridente de vida, de una lógica simbólica donde lo sagrado se evoca como una manifestación de absoluto invisible. Pero frecuentemente, la cultura occidental se encuentra todavía lejos de comprender estos hábitos, estos gritos, estas danzas, este ruido de flautas que caracterizan siempre a los indios de nuestra época. Esta experiencia muestra también que *la voz no tiene ya la debilidad de la palabra* (H, p. 83), que la voz ya no es humana sino que el canto es cantado por otro hombre, otro indio que habita su cuerpo. Por otra parte, el canto indio no es musical, según el criterio occidental de la música: "El Indio encontró en la música y en el canto lo que era más rápido y más verdadero que la armonía o la melodía: la magia" (H, p. 84).

El cuerpo exorcizado

Otro elemento que caracteriza también la noción de *armonía prehispánica* se desarrolla en la tercera etapa de *Hai*: el cuerpo exorcizado (KARWAHAI). Es una experiencia que existe entre el hombre y el arte como realidad desligada del mundo occidental. Intenta restablecer la idea de armonía y de equilibrio entre el indio y el Universo a partir de su arte que se explica como la unión entre los dos y que se manifiesta por un lenguaje pictórico sagrado propio de cada comunidad autóctona.

La pintura y el arte pictórico

El arte indio, en particular tal como lo viven los indios y tal como *Hai* lo describe, no pretende despertar la admiración y la necesidad de mostrarlo.

El texto describe cómo el hombre indio posee las líneas y los colores que le son *necesarios*, una doble unión que lo une al mundo puesto que el “Indio rige las formas [...] las pliega a su deseo, las ordena. Y asimismo no inventa sino aquello que el mundo le ordena inventar” (H, p. 109).

Es pintura que se completa al mismo tiempo que se elabora: “Pintura mágica, incansablemente repetida, siglo tras siglo, hombre tras hombre. No busca testimoniar, ni reprimir.¹³ Es paralela al tiempo” (H, p. 110).

Esta expresión artística se concibe en forma de magia. Es la impresión del universo sobre el grupo humano y la mirada que la sociedad moderna dirija hacia la pintura india no tiene importancia: “Los indios no representan la vida, no necesitan analizar los acontecimientos. Al contrario: viven las representaciones de los misterios, siguen las huellas pintadas, hablan, comen, se aman y se unen según las indicaciones que da la magia”. (H, pp. 42-43).

Es necesario señalar, por una parte, que la escritura, los dibujos, los colores y todas las formas¹⁴ realizadas y utilizadas por los indios son vividas como actos naturales enlazados a las fuerzas naturales. No son sino huellas de signos que no quieren desafiar ni al tiempo, ni al espacio, ni a la historia: “La pintura india no es una obra [...] No es un útil, como el canto, la música, [...] como el lenguaje” (H, p. 115).

Por otra parte, a los indios no les interesa “la belleza parasitaria, la belleza de las máquinas, la belleza despreciable, que destruye, que dirige a los hombres” (H, p. 121). Lo que cuenta para ellos, es la *pintura mágica*: “Palabras, signos, colores incansables, mil veces repetidos, cicatrices, marcas que se agregan unas a otras, que escanden su sempiterno mensaje” (H, p. 123).

En estas actividades sin firma, “en las que el hombre talla, corta, troncha, esculpe y la mujer pinta y traza los signos” (H, p.129), ambos conmemoran la fusión de su ser con el universo: cada hombre, cada mujer, es una especie de cuadro y la única verdadera tela es su piel:

13. Esta idea revela la imagen que el indio conserva desde y antes de la conquista de México, aquella donde el tiempo es únicamente mágico.

14. Todas las formas que el indio dibuja: de troncos, de hojas, de pescado, de cruces, flechas, bastones mágicos, calabazas, collares, flores, lianas trenzadas, animales, etc. Son anónimos y sin firma. Proviene del tiempo cuando el arte y la magia estaban vivos.

Al pintar su cuerpo, al hacer de sus cuerpos obras de arte, viven en el arte, se confunden con la pintura (H, p. 132). El indio pinta su cuerpo, porque es la experiencia de conciencia más grande imaginada por el hombre [...] La piel es el espectáculo de su vida, que ofrece a los ojos de los demás, y al mismo tiempo la protección de su cuerpo contra las agresiones y las inquisiciones del mundo exterior (H, p. 135).

El último soporte de la pintura india es en efecto la piel. La piel es el soporte de sus sueños, la única verdadera tela virgen, el único espejo en donde se refleja el espectáculo del indio brindado a los ojos de los otros, y sirve también de protección contra el mundo occidental que los ataca. La pintura de su piel se vuelve una conciencia, hecho difícilmente imaginado por el hombre occidental. Esta pintura corporal lo obliga a reconocer en cada ocasión el milagro de la piel, membrana frágil que pide que se le proteja y que se le prepare con minuciosidad para su escritura mágica. Así es como la piel de los indios debe prepararse con el fin de poder desarrollar ese arte armonioso antes de revelar que la magia no es interna sino la única manera de encontrar la armonía con el exterior.

El negro, el rojo y el blanco son los colores que bastan al indio: "Los colores arden, las líneas, cerrándose en círculos, encierran las formas vivientes" (H p. 124), sus dibujos y sus colores ya no "le pertenecen, las imágenes no están muertas, se conjura a las sombras con las sombras, signos que desfilan y movimiento tras movimiento" (H, p. 126).

Este arte libera a los indios de sus represiones y de sus miedos y al mismo tiempo es una "belleza viviente que existe por sí misma, sin tener que ser reconocida, exhibida, vendida" (H, p. 151). Lo más importante para el indio y la india es el hecho de saber que llevan sobre la piel los signos cotidianos, la expresión de su belleza y de su libertad.

Así es como el arte indio nos recuerda la comunión hombre/mundo, útil/artista en donde se encuentra la herencia de la esclavitud que han sufrido las comunidades indias desde hace siglos, y que se percibe como un acto sublimado a través de una pintura hereditaria en la que todos los indios son pintores y todos son artistas:

Como el jaguar lleva su pensamiento en los dibujos de su pelaje [...] como la iguana lleva las rayas de su misterio [...] como cada hoja de un mismo árbol es idéntica, y diferente de cada hoja ajena [...] cada grito de cada pájaro, cada

color, cada sabor, el Indio decidió llevar la piel de su pensamiento. La magia no es interna. Lo que revela, ante todo, es el INTERIOR es el EXTERIOR (H, p. 146).

Esta cita legitima el significado del arte pictórico indio; armonía primordial, en los dibujos de plantas y animales, su vida cotidiana, sus costumbres, su manera de pensar y de ser.

Los textos mexicanos de Le Clézio encuentran la *armonía*, en la que todo parece mágico y más cercano a la realidad natural y al silencio: los paisajes vírgenes, los bosques inmensos y el mar poderoso que existen en algunas regiones de México lo sumergen en esa armonía con la que el escritor sueña.¹⁵ *Haï* constituye el ejemplo vivo de curación mágica en donde iniciación, canto y exorcismo conducen al indio a estar en comunión con el universo. El canto, la música y el arte constituyen “un encantamiento de los chamanes, un arte pictórico” (H, p. 123) que obedece a una práctica mágica hecha para avalar la *armonía prehispánica*.

Esta armonía se identifica con la topografía natural de México que parece borrar el tiempo histórico con el fin de encontrar una realidad que creíamos desaparecida y que el escritor quiere recuperar con el discurso de *Haï*, no solamente para él, sino para la humanidad. Es una invitación para compartir su experiencia en la que el lenguaje no pierde su sentido simbólico.¹⁶

Por otro lado ya en *El éxtasis material* (1967), el autor había denunciado el hecho de que cuando el Nuevo Mundo fue descubierto por los conquistadores españoles, empieza el cuestionarse por la figura y el lugar del indio en el mundo occidental:

¿No existen otras posibilidades de entrar directamente en relación con el mundo, sin expresarlo, sin dividirlo? ¿Una especie de inteligencia inmediata, que viene de los sentidos ligada a las obsesiones y a los delirios antiguos, que se alimenta de realidad? Espíritu cercano a la mística, fascinación, emoción profunda y vital cuya culminación está en el todo inefable, grandioso, un todo tan vasto y tan vibrante que se vuelve parecido a la nada (EM, p. 116).

15. Le Clézio se identifica con la experiencia de Artaud con los tarahumaras: *La experiencia de Artaud en México es la experiencia extrema del hombre moderno que descubre un pueblo primitivo e instintivo, el reconocimiento de la superioridad absoluta del rito y de la magia sobre el arte y la ciencia* (RME, p. 227).
16. Le Clézio cuenta que a la edad de nueve años le regalaron un libro sobre los aztecas, texto que lo marcó profundamente por las formas de las creaciones artísticas de ese pueblo: las pirámides, los monumentos, las máscaras, etc. Todo un conjunto de imágenes cuyo simbolismo es frecuentemente violento y mágico.

Con el encuentro indio, el escritor parece poner en duda todas sus nociones familiares y las del mundo moderno. Y si analiza los documentos que conciernen al mundo amerindio, su objetivo no es solamente documental y literario. Su tarea de escritor es intentar llevar la palabra india, su verdad, sus dioses y sus leyendas con el fin de alcanzar y recuperar ese mundo mágico, cruel y misterioso que lo primeros cronistas describen con magnificencia y fatalidad. A pesar del abismo del tiempo y de la destrucción profetizada que nos separa actualmente de los textos de fray Bernardino de Sahagún, de Bernal Díaz del Castillo y del gran Nezahualcóyotl, existe todavía la palabra vibrante de numerosos escritores mexicanos que denuncian la fuerza viviente del mito, de esta fuerza que no ha cesado de existir, no obstante el tiempo histórico y que se encuentra en las voces de Agustín Yáñez, de Juan Rulfo, de Gilberto Owen, de Octavio Paz, de Carlos Montemayor que hacen coro con la voz de Le Clézio.

LA CONQUISTA ESPAÑOLA

La masacre de los dioses anuncia la masacre de los hombres.

Le Clézio, *El sueño mexicano*.

En este cuadro edénico pintado por el autor, la conquista de México impone una occidentalización difícil de imaginar dada la diversidad cultural del país y la violencia vivida por los indios durante y después de la conquista. Se trata más de una occidentalización que de una hispanización, puesto que aporta códigos, modelos, técnicas y políticas que desbordan el poder de la península ibérica, ya sea que hablemos de la labor de los misioneros españoles o de la influencia del siglo de las luces. En el caso particular de México, además del impacto considerable sobre la memoria de los indios, sus sociedades y sus culturas, la conquista española instaaura confusiones y rupturas irremediables en el tiempo histórico de las culturas indias.

En este contexto conocido y explorado por Le Clézio, la imagen del indio logra destacarse y surgir como conciencia crítica frente a los conquistadores españoles. Las obras de Le Clézio relacionadas directamente con la conquista son: *El sueño mexicano* (1988) y dos traducciones en fran-

cés: *Las profecías de Chilam Balam* (1976) y la *Relación de Michoacán* (1984).

Si con *Haï* (1970), Le Clézio inaugura ya una búsqueda sobre el mundo mágico de los indios como respuesta a las agresiones de nuestra civilización occidental, con *El sueño mexicano*, intenta descubrir los mecanismos que explican la conquista española en México.

Diversos elementos distinguen esta conquista, caracterizada sobre todo por la agresión colectiva e individual de los soldados españoles contra las poblaciones autóctonas afectadas: el rapto, la guerra, la violencia y la profanación.

Rapto, guerra, violencia y profanación

Cuando reflexionamos en la violencia con la cual Cortés y sus soldados devastan, pillan e incendian las ciudades y los pueblos indios, los escritos y testimonios de la conquista de México pierden poco a poco su carácter maravilloso y exhiben ante todo las destrucciones humanas sufridas. A partir de ese momento, las culturas prehispánicas serán poseídas, profanadas y vencidas, como si se les hubiera sometido a un encantamiento mágico. Evidentemente, el rapto, la violencia, la guerra y la profanación serán a la vez estrategias y resultados decisivos que confirmarán el poder de los españoles. Desde el momento en que los indios ofrecen al conquistador y a su armada presentes preciosos¹⁷ en señal de alianza, este puñado de extranjeros destruirá, deliberadamente, sus templos y sus santuarios principales, para redundar en beneficio de la evangelización. Y aun cuando algunos misioneros se consagraron a la protección de los indios contra los abusos civiles y religiosos, el dogma cristiano se impondrá mediante métodos brutales.¹⁸

17. Entre esos regalos figuran siempre mujeres. Por ejemplo, los caciques de Tabasco ofrecerán 20, entre las cuales la famosa Malinche servirá de intérprete a Cortés y jugará un papel capital en la conquista. Zempoala ofrecerá 8 y Tlaxcala 300. Es necesario señalar que regalar mujeres era una costumbre tradicional en el México prehispánico. (Christian Duverger, *La conversion des indiens de Nouvelle Espagne*, Seuil, París, 1997, pp. 22-23)

18. Entre estos métodos brutales, citamos algunos ejemplos: se apretaban lazos de cuerda alrededor de los miembros por medio de pedazos de madera, se quemaba la carne de la víctima con una vela o se le descuartizaba utilizando poleas. Se le obligaba a ingerir agua, y luego se le pisoteaba el estómago hinchado de agua hasta hacerla salir por la boca, la nariz y las orejas, etc. (Charles Gallenkam, *Les Mayas*, Payot, París, 1961, p. 20).

La historia oficial que Le Clézio retoma en *El sueño mexicano*, le permitirá señalar, de manera crítica, el dramático fin de las culturas indias, anunciado por las profecías anteriores a la conquista. Sin embargo, el texto no es un libro de antropólogo ni de etnólogo sino que constituye una larga meditación sobre lo que fue la conquista de México a los ojos del escritor. De hecho, en esta obra, Le Clézio expone un balance crítico bien estructurado, esencialmente un grito de rebeldía contra el genocidio cometido por los españoles.

Por otra parte, el libro lleva como subtítulo *el pensamiento interrumpido*, lo que de manera simbólica traduce la ruptura y la destrucción del pensamiento mágico del antiguo pueblo mexicano. Respecto a lo anterior, la imagen del indio que el escritor elabora se concibe en el encuentro paroxístico entre dos mundos y dos modos de pensar totalmente ajenos el uno al otro:

[...] el sueño de oro de los españoles, sueño devorador, implacable que alcanza a veces la extrema crueldad y el sueño antiguo de los Mexicanos, sueño tan esperado, cuando vienen del este, del otro lado del mar, esos hombres barbados guiados por la serpiente emplumada Quetzalcoatl, para reinar de nuevo sobre ellos (RME, p. 11).

Así pues, el libro desarrolla el encuentro de dos mundos opuestos: el sueño de los orígenes cuando el indio no estaba separado de la naturaleza puesto que formaba parte de ella, y el sueño de oro del mundo occidental, visto a través del español animado de un espíritu depredador y ambicioso. Le Clézio define con *El sueño mexicano*, la conquista de México en términos de profanación.¹⁹ Lector asiduo y competente de fray Bernardino de Sahagún y de Bernal Díaz del Castillo, y traductor del *Chilam Balam* y de la *Relación de Michoacán*, ha llegado a tener un profundo conocimiento de los pueblos prehispánicos y de su concepción cíclica de la historia. Esta idea cíclica de destino trágico fundado sobre la cultura solar, permitió a nuestro autor explicar ese continuo retorno que sigue *El sueño mexicano*

19. En este encuentro de dos sueños, de un lado la magia, del otro el oro, se ve justamente en dónde está la verdad, y dónde la mentira. Los caciques mayas y totonacas, luego Cacamatzin, rey de Texcoco, y Moctezuma, rey de México, dan a los extranjeros lo más precioso que tienen, lo más sagrado: el oro, el jade, las turquesas. Dan también telas, víveres, esclavos. Dan inclusive las mujeres más bellas, más nobles, sus propias hijas. ¿Qué reciben a cambio? (RME., p. 26).

en su estructura. El texto lo explica como un sueño bárbaro que profetiza la llegada de otros dioses que los aztecas esperaban desde hacía mucho tiempo. Le Clézio coincide en esto con la opinión de Octavio Paz, quien explica que la derrota de los mexicanos se debió, sobre todo, al sentimiento de impotencia ante un destino anunciado ya anteriormente.

Diez años antes de la llegada de los Españoles, se observa un funesto presagio en el cielo. Una especie de espiga de fuego, una especie de flama de fuego [...] Se presentaba como un haz de lanzas en el cielo [...] Esto empezó en el año 12-Casa [...] Los que trabajaban al borde del agua cogieron un pájaro de color ceniza. Fueron a enseñárselo a Moctezuma. Había una especie de espejo en lo más alto del cráneo del pájaro. [...] En donde se veían el cielo y las estrellas. Y Moctezuma vio allí un siniestro presagio.²⁰

Esta fatalidad inevitablemente inculcada por los ritos y las tradiciones indias lleva en sí misma el germen de un cataclismo que se percibe de principio a fin en el *Sueño mexicano*. El texto expresa en varias ocasiones que a pesar de la destrucción anunciada por los augurios, queda una fuerza poderosa que vibra en el espíritu de los sobrevivientes. La siguiente cita nos muestra esta idea:

Últimos sobrevivientes del más grande desastre de la humanidad, los pueblos indios refugiados en las montañas, en los desiertos o escondidos en las profundidades de los bosques, continúan dándonos la imagen de una fidelidad absoluta hacia los principios de libertad, de solidaridad y de sueño de las antiguas civilizaciones prehispánicas. Estos pueblos continúan siendo los guardianes de "Nuestra madre la tierra" los observantes de las leyes de la naturaleza y del ciclo del tiempo (RME, p. 274).

La esperanza del pueblo mexicano se concibe solamente dentro de un pensamiento mágico que era la belleza y la armonía de las civilizaciones que el hombre de Occidente destruyó. La imagen del indio está condenada por la fatalidad, cuando termina la fase militar de la conquista de México, el 13 de agosto de 1521,²¹ pero esta destrucción no abolió la magia de esos pueblos.

20. Extracto del *Códice Florentino*, citado por Miguel León-Portilla en su artículo "Lo vimos con nuestros ojos", en *Europa: La invención de América*, p. 25.

21. La capital azteca cayó y sólo quedan ruinas humeantes cubiertas de cadáveres.

El sueño mexicano

En *El sueño mexicano*, Le Clézio se presenta como el continuador de Antonin Artaud²² ya que busca la antigua magia de los pueblos vencidos tras su ruptura con el mundo occidental, atrozmente materialista. Por lo demás, el libro consagra un capítulo a Artaud, escritor que descubre, en los indios, un pueblo instintivo y primitivo rodeado de magia.²³ El autor del *Sueño* valoriza el sueño mexicano de ese escritor aventurero que busca el culto del sol, el dualismo yin/yan, la medicina por medio de las plantas, la religión del peyote, la danza y las fiestas indias. Sin embargo, con *El sueño mexicano*, Le Clézio busca ante todo explicar que el etnocidio no fue totalmente exitoso. Con *Hai*, el escritor había dado ya la clave para probar que México puede enseñarnos todavía el secreto de una palabra y un lenguaje por medio del pensamiento mágico de los indios. Pero con el discurso del *Sueño mexicano*, manifiesta una oposición esencial que aparece en los dos textos: una dialéctica entre el Occidente y el mundo de los indios. En efecto, en esta segunda obra se ve de una manera clara el enfrentamiento histórico de esos dos mundos diametralmente opuestos, de manera que la visión y la imagen que Le Clézio hace del indio se sitúan en relación con esta dialéctica.²⁴ *El Sueño mexicano* insiste sobre el hecho de que la conquista de México no fue solamente un episodio trágico de la historia, sino también un desastre “ecológico” que rompió el equilibrio del mundo. El drama de la conquista no fue exclusivamente de los indios, se trata de un drama doble, puesto que al destruir las culturas amerindias, el conquistador destruyó una parte de sí mismo, una parte que el hombre no podrá, sin duda, jamás recuperar (RME, p. 236). Así pues, se comprenderá que la visión del texto va más allá del discurso trágico-histórico y que nos conduce a encontrar un simbolismo mítico-mágico²⁵ en la sucesión de los acontecimientos de la conquista

22. Artaud sueña con la edad de oro del imperio azteca, tanto es así que afirma: *estamos lejos de la poderosa fulguración solar del arte mexicano original*. (RME, p. 221) [...] *creo en una fuerza que duerme en la tierra de México. Para mí es el único lugar del mundo en donde duermen las fuerzas naturales que pueden ser útiles a los que viven* (RME, p. 222).

23. Esta idea se encuentra en *El sueño mexicano* y en *Hai* de modo que las dos obras muestran un pensamiento que no es ya occidental y materialista sino una revaloración de todo el pensamiento mágico del indio.

24. *Es el sueño [...] y la magia los que habitan el mundo indio a la llegada de los españoles* (RME, p. 26).

25. Dentro de una concepción mítica y mágica de las culturas prehispánicas, sus profecías anuncian antes de la conquista española la fatalidad de los acontecimientos históricos: *Aún antes de haberlos encontrado, antes de haber sido asesinados por sus armas, los indios saben que los extranjeros vinieron para reinar*

española. Le Clézio busca ilustrar esta oposición abismal entre civilización primordial y civilización occidental, entre grandeza y barbarie, entre silencio y palabra, entre “vencidos” y “conquistadores”.

El autor comprendió que la palabra de los indios es la que ha existido siempre y que el mundo de los indios es preferible al nuestro y puede enseñarnos a curar las enfermedades de nuestra civilización occidental. *Hai* parece ser la realidad de los últimos sobrevivientes de esa civilización desaparecida evocada en *El sueño mexicano*. Por esta razón pensamos que *Hai* es de una lectura esencial para comprender *El sueño mexicano*. En el libro, la conquista de México se percibe como un sueño en el que la imagen del indio elaborada por Le Clézio se define en términos de pesar, de nostalgia y de impotencia.

Pesar que siente hasta el soldado Bernal Díaz del Castillo en *Historia verídica de la Conquista de la Nueva España*, testigo precioso de los últimos instantes del reino de los aztecas, y pesar del hermano fray Bernardino de Sahagún en *Historia general de las cosas de la Nueva España* ante la derrota de una civilización y el esplendor de los mitos y de los ritos. Pesar que existe también en Antonin Artaud cuando se adentra en la región de los indios tarahumaras, buscando una realidad diferente a la del mundo occidental, cercana al misterio, a la leyenda y a la creación inexplicable del mundo.

Así como Sahagún y Artaud, Le Clézio encuentra en México la revelación del mundo indio como “un lugar en donde el momento de la creación parece todavía cercano” (RME, p. 214).

Es el sueño del hombre actual que busca comprender el silencio y la magia de los pueblos indios en relación a la violencia del mundo moderno, que parece haber olvidado todo de ese pasado. Así pues, este texto intenta explicar, en 274 páginas, el drama del pueblo mexicano durante la conquista española. Consta de siete partes coherentes, bien definidas dentro del contexto de los acontecimientos históricos y que nos parece necesario sintetizar:

sobre ellos. Los Mayas, los Tarascos, los Aztecas han escuchado a sus profetas, a sus adivinos. Han sido perturbados por presagios, por sueños: eclipses, cometas, caídas de aerolitos y pesadillas recurrentes anuncian la llegada de los terribles acontecimientos (RME, p. 26).

1. *El sueño del Conquistador* describe el éxito de los conquistadores a través de los sueños de los españoles y de los indios.
2. *El sueño de los orígenes* descubre la palabra de la civilización azteca (México-Tenochtitlán) a través de su magia y de sus ritos, y explica el simbolismo del sol, del fuego, del agua, de la sangre, de la muerte, de los dioses y de los reyes.
3. *Mitos mexicanos* presenta todos los mitos que envuelven el descubrimiento del Nuevo Mundo y que alargan la visión de ese mundo "exótico" para los españoles: las cuatro direcciones del mundo, la creación-destrucción, los mitos de la catabase,²⁶ la metamorfosis y los cuentos populares.
4. *Nezahualcóyotl*, en donde la fiesta de la palabra canta la poesía y celebra a este personaje, la única voz literaria "viviente" que queda de ese mundo abolido por los conquistadores.
5. *El sueño bárbaro* cuenta el origen de las civilizaciones de México a través de diferentes páginas consagradas a cada tema: los chichimecas, los orígenes (los aztecas de México-Tenochtitlán), los cazadores (alusión a la *Relación de Michoacán* y al pueblo purépecha), los "desnudos" (evocación de la cultura chichimeca), mitos, religiones bárbaras (extracto de los ritos religiosos de los chichimecas: el sol, el culto de las flechas, el fuego, las fiestas de la guerra, los guerreros, los antropófagos, el águila, "los tubos de perfume" (sueños y augurios), los soñadores, sueños y alucinaciones, los "hechiceros", la guerra santa, bárbaros contra cristianos, mesianismos y *despeñolados*.
6. *Antonin Artaud* en donde el sueño mexicano constituye un capítulo entero dedicado a este escritor.
7. *El pensamiento interrumpido de la América india* habla del drama vivido por las culturas indias, del simbolismo de su particular filosofía y de sus valores tradicionales respecto a los Hombres y a los Dioses, al trance, al Chamanismo, a los Adi-

26. El antiguo mito del descenso al infierno. Este mito se detalla en *La Historia general de Sahagún* y de acuerdo a la tradición oral del *Códice Florentino*: ese gran viaje del alma hacia Mictlán, el mundo subterráneo en donde el difunto pasa por una serie de pruebas y su alma deberá atravesar los cinco ríos de sangre, de polvo y de espinas antes de llegar a la encrucijada de los caminos, símbolos de los cuatro colores y de las cuatro direcciones del mundo (RME, pp. 133-134).

vinos, al Ciclo del tiempo, a la Catástrofe, al Omeyocan o al sexo de los dioses. Se evoca a la Tierra-madre y al pensamiento interrumpido de la América india que trata de explicar la destrucción y el destino de las civilizaciones prehispánicas.

A todo lo largo del texto, cada párrafo canta una elegía a la civilización desaparecida. El lector puede hacer una lectura integral o parcial, eligiendo, si lo desea, leer cada parte de manera independiente. La coherencia del texto se mantiene, en cualquier caso, por el juego de oposición que define la conquista de México como el choque de dos sueños: el del conquistador y el del indio. Así pues, basado en este antagonismo el discurso del *Sueño mexicano* propone dos visiones diferentes:²⁷

1. El sueño de los conquistadores que implica la búsqueda del oro y la ley implacable de la violencia, de la ambición y del poder: “[...] el sueño de oro de los españoles, sueño devorador, implacable, que alcanza a veces la crueldad extrema; sueño absoluto” (RME, p. 11).
2. En una oposición total, el sueño de los indios describe una espera forzada por el mito, los ritos y la magia: “[...] el antiguo sueño de los Mexicanos, sueño tan esperado, cuando llegan del otro lado del mar, esos hombres barbados guiados por la serpiente emplumada Quetzalcoatl, para reinar de nuevo sobre ellos” (RME, p. 11).

Dentro de esta perspectiva, el sueño del conquistador es el del soldado Bernal Díaz del Castillo, que se nos cuenta en *La Historia verídica de la Conquista de la Nueva España*, la crónica más importante sobre la conquista. Mientras que el sueño del indio se encuentra en *La Historia general de las cosas de la Nueva España* del hermano fray Bernardino de Sahagún. Las dos obras escriben un capítulo de la historia mexicana pero con dos orientaciones diferentes que Le Clézio resume bajo forma de enseñanza: para el soldado Bernal Díaz del Castillo, que combatió al lado de Hernán Cortés, escribir la historia era recuperar el tiempo del asombro,

27. Siempre encontramos el enfrentamiento de estos dos sueños, una oposición en párrafos simétricos da la impresión de un diálogo de desdoblamiento.

cuando todos los testigos murieron ya, mientras que para Bernardino de Sahagún la inspiración era diferente, se trataba de salvar la cultura india del olvido. La *Historia general* debe de ser una recopilación, que será (así como el *Códice Florentino* sobre el cual se basa) el gran libro del pueblo mexicano, el que salvaguardará su último monumento.²⁸

Desde el principio del *Sueño mexicano*, se evoca lo que será el sueño de la conquista: "El sueño empieza el 8 de febrero de 1517, cuando Bernal Díaz avista por primera vez, desde el puente del navío, la gran ciudad blanca maya [...]" (RME, p. 9).

El pueblo mexicano "acepta" desde el principio el sueño material de los españoles a causa de su propio sueño; y el desequilibrio entre estos dos sueños se marcará desde las primeras líneas.

Le Clézio toma partido desde el principio; para él, es un enfrentamiento entre América y Occidente, entre los dioses y el oro, entre un pueblo civilizado y un grupo de bárbaros. Para el escritor la victoria de los españoles es una derrota. Con *El sueño mexicano*, el sueño se convierte en otro, el de hacerle justicia al indio como un ser libre y depositario de sabiduría. Ante el aniquilamiento del pueblo mexicano, el ensayista aparece como espectador del drama:

Creo que la razón de ese drama es totalmente mágica. Los sueños, las predicciones de los magos, las leyendas, los signos del cielo, todo le anuncia a Moctezuma el final de su reino, la llegada de los teules. Sabiéndose de antemano, condenado por los dioses, persuadido de que nada podrá cambiar el curso del destino, quiere tomar sobre sí la parte más grande del drama que debe ocurrir (RME, p. 40).

El escritor no asume solamente un papel narrativo, quiere sobre todo presentar una imagen grandiosa del indio y de su filosofía de la vida. *El sueño mexicano* muestra que la creencia en los sueños y en los augurios, constituyó en la mayoría de los pueblos amerindios, una idea profunda de la circularidad del tiempo; que esos hombres (particularmente los aztecas, los purépecha y los mayas) que vivieron con intensidad el encuentro de lo real con lo sobrenatural no podían concebir el universo sin fin. Y aun cuando su conquista y su colonización lograron cambiar su sistema religioso y simbólico, sus ritos y sus tradiciones, los conquistadores no pudie-

ron jamás borrar el pensamiento filosófico de estas culturas. Así pues, este texto se inserta en la propia concepción del mundo indio que evoca el sentido de un equilibrio universal.²⁹

El sueño mexicano habla de este sueño que permitiría al hombre occidental separarse de su mundo para hablar del otro, de traducir el enfrentamiento de esas dos maneras de ser: la de los indios y la del *homo occidentalis*.

*Las traducciones sagradas de Le Clézio*³⁰

Las profecías de Chilam Balam y la *Relación de Michoacán*, textos traducidos al francés por Le Clézio, constituyen toda una etapa de investigación historiográfica y antropológica rigurosa y estrechamente apegada a los textos originales, lo que permite al autor ofrecer una imagen fidedigna e interesante del indio a los ojos del mundo occidental.

Con este trabajo de traducción, Le Clézio, quien conoce los dos mundos y los dos interlocutores, asume un papel de mediador y de intermediario y nos habla con dos voces: la del indio y la de occidente. Intenta explicarnos una respecto de la otra, con un va y viene que recuerda el papel del traductor y sugiere la experiencia del chaman.³¹

Sin embargo, el autor no quiere solamente recobrar la identidad perdida de ese indio de *Las profecías de Chilam Balam* o de la *Relación de Michoacán* o inclusive del *Popol Vuh* de los mayas quiché. Quiere también restaurar en el mundo occidental la armonía que sugieren esos textos y comunicar, por consiguiente, un saber que fue su búsqueda inicial y asi-

29. La concepción y la idea del universo de los antiguos mexicanos era diametralmente opuesta a la sustentada por el cristianismo. Los indios tenían una concepción de la rueda del tiempo, el conocimiento de los números divinos y de las leyes de los astros, la creencia en la inevitable destrucción y el mito del regreso del guerrero chaman Quetzalcoatl, la espera del Utz Katun y el siglo del cambio para los Mayas (RME, pp. 228-273).

30. En los prefacios de *Las profecías del Chilam Balam* y la *Relación de Michoacán* Le Clézio plasma valiosos comentarios con respecto a la profunda tragedia que marcó al mundo indígena.

31. La experiencia de Le Clézio no está lejos de la del chaman, quien se erige como mediador entre dos mundos: el culto de la naturaleza y de los espíritus que la gobiernan y su relación con el ser humano.

32. Le Clézio nos permite formular la noción del mito como la búsqueda de uno mismo a través de otro que está representado por el indio. Mircea Eliade en su libro *Mitos, sueños y misterios* comulga en esta idea: El hombre occidental no es el amo del mundo: frente a él existen ahora ya no indios sino interlocutores [...] No basta ya, como pasaba hace medio siglo, descubrir y admirar el arte negro u oceánico: es necesario descubrir, de nuevo, las fuentes espirituales de esas artes en nosotros mismos. (pp. 38-39).

mismo transmitir una lección de vida para el planeta: el dichoso hallazgo del mundo indio.³²

En efecto, Le Clézio sugiere a partir de la traducción de los dos textos sagrados en maya y en purépecha, una posibilidad de salvación, en la medida en que la imagen del indio le permitirá difundir a nivel universal una mirada profunda y filosófica de la cultura purépecha y maya.

Para el escritor, *Las profecías de Chilam Balam* son verdaderos libros mágicos: “[...] están llenos de símbolos y de signos [...] son el sueño que tuvo un pueblo, antes de regresar al sueño [...]” (PCHB, p. 7).

Para Le Clézio, es una tentativa para salvar una memoria que se está perdiendo y desde el prefacio nos deja ver que hay dos maneras de concebir su obra:

1. la primera considera esta reserva cultural como un rico testimonio escrito que nos recuerda esa época de la historia en la que vivió una de las más bellas culturas del mundo,
2. la segunda enriquece los textos originales con una crítica sólida que busca una dimensión mística del indio que pueda esclarecer los siglos de oscuridad que ha vivido de manera que el lector comprenda el sentido de su trágico destino.

El escritor considera, en el Prefacio, el carácter sagrado de los textos originales como una palabra sobrehumana y sostiene que en el universo precolombino el conocimiento de los hombres encierra el conocimiento de la eternidad: “[...] lenguaje de los dioses realmente, [...] que escribían para los ojos lo que el alma podía recibir” (PCHB, p. 8).

La imagen del indio concebida por Le Clézio en su Prefacio, se caracteriza por un poder sagrado que no puede explicarse de manera totalmente racional. Es la búsqueda de un nuevo mito que se da como respuesta a la desaparición de una civilización que busca su origen. Si se considera que el pueblo maya adoptó un papel contemplativo y fatalista en el momento de la conquista española y que era indiferente al sufrimiento y a la muerte, podemos decir que conocía ya y aceptaba su desaparición, su destrucción:

Actualmente siguiendo las huellas que dejó, mensajes proféticos que hablan de dioses desaparecidos, de héroes olvidados, sentimos que su esfuerzo no ha sido

vano. El mundo maya es aún nuestro mundo. Su historia es nuestra historia. Sus profetas hablan también para nosotros. Porque el pueblo maya había reconocido todo, incluyendo su propio fin, porque había atravesado la estrecha pantalla de la realidad para contemplar el movimiento del universo, este pueblo está presente todavía y estamos en el interior de su mirada (PCHB, p. 30).

La cita es muy significativa, se diría que el autor supo recuperar el lenguaje simbólico y poético de *Los Libros del Chilam Balam* que revelan al espíritu la palabra viviente de un pueblo que descubrió el lazo que une al hombre con el destino del universo. En todo caso, el escritor logra recrear una traducción impecable que llega incluso a restituir un resplandor mágico para el lector, de la misma manera que lo hace en la *Relación de Michoacán*.

Es necesario precisar que *Los Libros del Chilam Balam* no son Memorias, esas profecías podrían compararse a la Biblia y su simbolismo va aún más allá de la historia del pueblo maya. El autor tuvo el privilegio y la sabiduría de traducirlos en francés y de interpretar la palabra sagrada de modo que revaloriza la imagen del indio:

[...] con esta palabra divina, que nombra y hace aparecer las cosas, es el poder que fue concebido, a los profetas y a los Sacerdotes del Sol [...]. Palabra mágica que sale de la boca misma de Habal Ku, el Verdadero Dios, palabra de los dioses y del infierno, palabra de los Katun, el Sacerdote Chilam (PCHB, p. 23).

En efecto, el escritor interpreta esta palabra que creó la historia:

Es la del largo error del pueblo itza que descubrió la Península de Yucatán, probablemente en el curso del siglo V. Este pueblo, de origen maya fue el pueblo que dominó el mundo maya, impuso su cultura, su política, su religión. Reinó en su capital Chichen Itzá, durante el primer imperio, bajo el mando del Dios Kulkán, la Serpiente emplumada, que fue sin duda su primer jefe militar. Este imperio se acabó en el siglo X, cuando los Itzas abandonaron su capital. El nuevo imperio vio la aparición de los Xiu, de origen tolteca en Uxmal y la fundación de la Alianza entre las tres ciudades santas:³³ Chichen Itzá, Uxmal y Mayapán.

La traición de Hunac Ceel, Señor de Mayapán puso fin a la Alianza y destruyó Chichen Itzá. La caída de Mayapán a manos de las otras tribus, en el curso del Katun fatídico del 8 Ahau (1185-1204), arrojó definitivamente al pueblo itza

33. Le Clézio escribe *Tres Ciudades Santas*, texto ficticio de 1980 que evoca las tres ciudades mayas en la época actual pero en el contexto mágico que representaron en el pasado.

fuera de Yucatán. Regresaron hacia su lugar de origen, el bosque de Petén en Guatemala, donde se instalaron en Tayasal. Fueron el último pueblo que resistió a los españoles, hasta su rendición al conquistador Martín Ursua, el 13 de marzo de 1697, cuatro meses antes del regreso del mismo Katun fatídico del 8 Ahau (PCHB, pp. 26-27).

En lo que concierne a la *Relación de Michoacán*,³⁴ es una tesis de tercer ciclo³⁵ publicada en francés en 1984, según la traducción publicada por Balsal (Morelia, 1977) de la *Relación y ritos de la población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán*, edición que se basa en el texto de José Tudela (Aguilar, Madrid, 1956) y que incluye también la reproducción fotográfica del manuscrito CIV 5 de la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. Le Clézio sigue con atención todas las correcciones realizadas en la versión Miranda (Fimax, Morelia, 1980) y se auxilia del trabajo de Luis González y de Francisco Miranda, por la intervención de don Daniel Manzo habitante de Tarecuato y de su nieto que revisó con el escritor toda la traducción. Esta traducción, oculta durante largo tiempo en la época de Felipe II, es un testamento anónimo escrito en lengua purépecha y traducido al español por el hermano Jerónimo de Alcalá alrededor de 1540.

Cualquiera que sea el nombre o los nombres de los autores de la *Relación de Michoacán*,³⁶ esta obra tiene un carácter profundamente sagrado y violento, una fuerza épica extraordinaria que nos hace conocer la manera de pensar, de sentir, de hablar, de actuar, de todos esos hombres tan diferentes de sus conquistadores. El texto cuenta los grandes cambios vividos por los hombres de Michoacán como en los tiempos bíblicos cuando la desgracia golpea tanto a los inocentes como a los culpables (la locura colectiva que anuncia la ruina del Señorío de Hetuquaro,³⁷ la caída de

34. Le Clézio retoma en su libro *La fiesta cantada* (1997) tres capítulos que nos remiten a su versión francesa del relato histórico la *Relación de Michoacán: La conquista divina de Michoacán, De la fiesta a la guerra y Los Chichimecas*. El autor propone un nuevo humanismo en el cual el indigenismo es un mecanismo esencial de nuestra sociedad actual.

35. El escritor presenta esta tesis a la edad de 43 años en la Universidad de Perpignan (Instituto de Estudios Mexicanos).

36. Originalmente, estos grafismos codificados fueron dibujados con la técnica de la *plumada*: según el hermano Matías Escobar, cronista de la época, el fondo se pintaba con colorante blanco sobre una tela de algodón sobre la cual se pegaban las plumas. Podemos imaginar que esta técnica utilizada por los indios tuvo en Michoacán la función que tenían los códices en otros lugares.

37. El gran sacerdote, que era el encargado de colocar la madera en los braseros sagrados del dios del fuego abandona todas sus insignias, la calabaza y la lanza, así como la guimalda que ceñía su frente y se mezcla con la multitud para bailar como un loco (RM, pp. 148-149).

Chapa, la grandeza y la dificultad de la misión de Tariácuri, el destino de su imperio heredado por su hijo Hiquingare y sus sobrinos,³⁸ son algunos ejemplos significativos). El escritor, con su traducción, abre así un diálogo con los lectores europeos interesados en la historia del pueblo purépecha, sus creencias, su fe, el nombre de sus dioses y de sus héroes. Le Clézio percibe lo que el texto original tiene de grandeza mística y traza un retrato en el que el indio puede ser tanto un guerrero hábil y virtuoso como un ser bárbaro con sus enemigos: es un pueblo que alimenta sin cesar a los dioses con la sangre de sus ofrendas, de sus heridas por medio de braseros sagrados, por sus telas ofrecidas como sacrificio y por cálamos perfumados (esencias y tabaco). Es un testimonio valioso que muestra que en ese pueblo no existían barreras entre lo cotidiano y lo sagrado. Todo esto recupera los sueños y mensajes premonitorios que la cultura de los conquistadores aniquiló:

Sin el poder del sueño, el hombre purépecha no es nada. Su fortuna, su gloria, la victoria sobre sus enemigos, el Amor y el respeto de su pueblo, el Señor no debe esto al Azar, sino a la armonía de las fuerzas sobrenaturales de las que el sueño es el mensajero. Sin duda no existió jamás sociedad humana tan marcada por los sueños y la fe en el más allá. (RM, p. 241).

Desde el prefacio de la *Relación de Michoacán*, Le Clézio explica la unión entre los hombres, como héroes míticos ligados a los dioses y la realidad descrita en el conjunto de ritos de esplendor simbólico en donde lo sagrado se manifiesta siempre como una imagen real y auténtica.

La presencia del indio aparece en el prefacio a través de la palabra de los ancianos dignatarios y los sacerdotes y con la misma precisión que encontramos en Sahagún. Para Le Clézio, escribir sobre México y los indios mexicanos es un flujo vital que va más allá de las palabras, más allá de la inteligencia, y en donde lo inefable se mezcla con el mundo material. Le Clézio señala que en la *Relación de Michoacán*, la historia es sobre todo una historia soñada, como la del *Sueño mexicano*, y es a causa de este sueño, de esta irrealidad mezclada con el relato mismo que se ve el sentido mítico y toda la fuerza mágica que implica el texto original.

38. J.M.G. Le Clézio, *Relación de Michoacán*, pp. 152, 173, 174.

Para terminar, se puede señalar que el autor no es solamente traductor y compilador en la *Relación de Michocán*, sino que modificó discretamente el orden de las partes constitutivas del texto original con el fin de mostrar, del mejor modo posible, la imagen del indio.

La conquista de México y la conquista de Michoacán fueron testigos del enfrentamiento entre una civilización, extraña quizás, para los españoles, pero donde reinaba la felicidad de una edad mágica y en donde el tiempo no transcurría simplemente, sino que era más bien el encadenamiento de la vida a la muerte, un ciclo circular que llevaba a un destino perfecto y que continúa todavía actualmente.

Sin embargo, los textos mexicanos de Le Clézio más que expresar la nostalgia del pasado, denuncian la epopeya bárbara de los invasores crueles que destruyeron un precioso patrimonio humano, cultural y material.³⁹ La conquista se llevó a cabo en un ambiente hostil, regido solamente por los intereses de esos extranjeros ambiciosos, inhumanos e inconscientes. La profanación, cuyo objetivo era aniquilar las civilizaciones indias, será el resultado de toda esa violencia.⁴⁰

Así pues, hemos partido, en primer lugar, en busca de la imagen del indio que Le Clézio construyó a partir de su encuentro indio en América y que el autor describe en sus obras mexicanas.⁴¹ Estas obras están marcadas por un conocimiento filosófico y puro que lo acerca a los indios y a su mundo mágico, y lo aleja del mundo occidental y moderno.

Siguiendo las huellas del escritor, de sus estudios historiográficos y de sus experiencias, hemos construido, en cierto modo, un retrato del indio visto por él. Este retrato, si está cuidadosamente documentado, nos dice casi tanto sobre la condición india como sobre la identidad profunda del autor ¿acaso no manifiesta él mismo en el principio de *Haï*: "Estas páginas escritas para hablar de gente cuya gran virtud es ser inaccesible y silenciosa, sólo pueden hablar, desgraciadamente, de su autor" (H, p. 8).

39. En el capítulo *El pensamiento interrumpido de la América india* encontramos toda una serie de elementos que revelan la riqueza cultural propia de los pueblos prehispánicos. *El sueño mexicano* (pp. 228-274).

40. *No es por azar si la epopeya de los últimos hombres nómadas impresiona tanto nuestra imaginación. Esos hombres crueles, libres y orgullosos, guerreros endurecidos, virtuosos y místicos, apegados a sus territorios, a sus bosques y a sus ríos "como a sus propios padres" [...] que ignoraban las pequeñeces y los vicios de las naciones civilizadas ¿no continúan, aún actualmente, más allá de la muerte, a interrogarnos sobre nuestras instituciones, nuestras leyes, nuestra fe, y toda nuestra cultura?* (RME, p. 213).

41. Sus obras esencialmente mexicanas: *Haï* y *El sueño mexicano*, sus traducciones al francés: *Las profecías de Chilam Balam* y la *Relación de Michoacán* y sus obras de transición: *Tres ciudades santas* y *Pawana*.

LA COLONIZACIÓN

¿Cómo se puede intentar amar lo que se ha destruido?
Le Clézio, *Pawana*.

Hablar de la colonización con respecto a la obra mexicana de Le Clézio conduce a reflexionar sobre todo lo que suscitó la conquista española a partir del siglo XVI. Por paradójico o sorprendente que esto sea, los indios del México colonial y los cronistas de la época dejaron una cantidad importante de testimonios⁴² escritos. En esa época, hubo una especie de pasión por la escritura, frecuentemente ligada a la voluntad de sobrevivir, de salvar la memoria de las comunidades indias y de preservar la identidad cultural. Además, este interés por la crónica denunciará las consecuencias terribles que provocó la conquista española. El impacto se percibe en la desorientación del indio por la introducción de rituales cristianos, en los nuevos modelos de conducta en la familia, en la sociedad y en el trabajo: la explotación de los indios bajo las formas más diversas y las más brutales provoca rápidamente la caída y la aniquilación dramática de las civilizaciones prehispánicas en América. La realidad colonial sabrá imponerse y la evangelización de los indios confirmará el poder de la Iglesia durante tres siglos de dominación. En general, los indios de la Nueva España buscarán conformarse, si se puede decir, a los modelos impuestos por la Corona española. Si se añade a eso las reacciones de los indios frente a su evangelización, se puede reconstruir una pedagogía del pecado, de la muerte y de la creencia en el más allá. Para Le Clézio, la difusión del cristianismo parece ser una estrategia deliberada de evangelización que ridiculiza la imaginación del indio.

Cabe mencionar los orígenes del culto a la virgen de Guadalupe,⁴³ creencia que marcará la idiosincracia de los indios que sobreviven la colo-

42. En este aspecto se mencionaron las obras de Motolinía, Bernardino de Sahagún, Diego Durán, Gerónimo de Mendieta, Juan de Torquemada, que entre otros cronistas, escribieron testimonios importantes sobre las culturas indias.

43. A finales de 1540, una devoción particular se desarrolla en una pequeña capilla en el norte de la ciudad de México, en un lugar donde se elevaba antes un santuario consagrado a la diosa madre. Se puede pensar en el milagro y el culto de las imágenes de los indios que continúan adorando a Tonatzin, antigua madre de los dioses que posteriormente tomará la Virgen de Guadalupe. Existe todo un capítulo que explica la cristianización de lo imaginario en el libro *La colonisation de l'imaginaire*, de Serge Gruzinski, Gallimard, 1988, pp. 239-261.

nización. Este tema es tratado de una manera simbólica por Le Clézio en dos obras de su periodo mexicano que ofrecen reflexiones relevantes: *Tres ciudades santas* (1980) y *Pawana* (1992).

Por una parte, en *Tres ciudades santas*, el escritor celebra por medio de Chancah, Tixcacal y Chun Pom un espacio virgen y natural, sacrificado y olvidado por el tiempo histórico, con el fin de encontrar el significado sagrado de estos sitios santos profanados por el colonizador, ruinas que sobrevivieron a pesar de la muerte y el genocidio ya anunciados en *Las profecías del Chilam Balam*. Por otra parte, *Pawana* retoma el tema de lo sagrado a través del mito de la ballena gris que viaja por las costas de Baja California, la cual será exterminada sin piedad y morirá a manos de los extranjeros, guiados por su ambición y con la ayuda de indios inconscientes conocedores de la región.⁴⁴ La cacería salvaje de las ballenas evoca alegóricamente el genocidio de los indios conquistados y sacrificados por los conquistadores:

El año que siguió al descubrimiento de la laguna, se dice que más de cien naves entraron en el dominio de las ballenas, enviaron sus chalupas para perseguir a las hembras que parían. La matanza duró un mes entero, día tras día [...] después del silencio de la cacería, se escuchaba un ruido agudo y zumbador que se parecía a los gritos de los pájaros (P, pp. 42-43).

Este simbolismo desarrolla, en los dos libros mencionados, la aniquilación de seres salvajes y naturales que fueron perseguidos y exterminados por seres con un espíritu de destrucción incontrolable. Le Clézio muestra en *Tres ciudades santas* y *Pawana*, la cruda realidad de la invasión de occidente en lugares vírgenes e intactos cuyo propósito resultó en una aculturación que cortó con las raíces indias. Tanto los sitios mayas sagrados como los santuarios de las ballenas se asocian al proceso de colonización. Estos acontecimientos derivados de la violencia occidental, que se pone en marcha a partir del siglo XVI, provocará diferencias de integración en los indios y derivará en una problemática étnica, social y política que actualmente no ha sido todavía resuelta.

44. La muerte jugará un papel esencial y estará siempre presente en el discurso de *Pawana*. Este hecho se explica por la exterminación de las ballenas grises y la de los indios que figuran en el relato de la novela. Esto permite considerar relaciones simbólicas entre la muerte de los indios que se mezcla con el polvo de sus antiguos santuarios y la sangre que queda de la cacería de ballenas asesinadas en California.

En los relatos de *Tres ciudades santas* y *Pawana*, existe en Le Clézio la voluntad de valorar la identidad original de los indios, y de explicar ese abismo profundo y doloroso producto de toda clase de empresas crueles y violentas efectuadas durante la conquista y la colonización de América. Esto sin olvidar la muerte colectiva de los indios debida a enfermedades infecciosas que caracterizaron dicha época o bien por la convicción de ciertas comunidades indias que se dejaron morir antes de verse conquistadas por los españoles. Citamos a continuación un párrafo cuya metáfora ejemplifica el acoso destructor de la invasión brutal que sufrió el indio colonizado:

La gran tierra gris-verde se estremecía, el viento ardiente que cubría los árboles esparcía palabras de venganza y de muerte. Todos los árboles estaban sujetos a la cruz. Y los hombres, habitaban en el interior de los árboles [...] en su centro se encontraba la explosión lenta que desgarró la tierra (TVS, p. 15).

En particular, el escritor reproduce elementos e imágenes que muestran la violencia implacable impuesta a las culturas amerindias de Yucatán:

[...] lejos de aquí, se producen crímenes, blasfemias, dinero, dominación de extranjeros en los palacios blancos, el pueblo hambriento, humillado, todo aquello que ahueca y destruye en las ciudades de cimiento, eso que miente, eso que se roba, eso que aniquila a Valladolid, a Tizimin, a Felipe Carrillo Puerto, a Chetumal a Puerto Juárez. La vida bestial y espantosa que ofende el poder de las cruces; los perjurios, lo despiadado (TVS, p. 42).

Asimismo, el discurso de Le Clézio evoca cierta nostalgia por la armonía prehispánica perdida desde antes de la colonización, la magia con la cual el indio vive la identidad divina de la naturaleza y descifrando el lenguaje oculto que simbolizan los santuarios mayas. En una perspectiva también trágica, que no deja de ser poética, *Pawana* relata la terrible exterminación de las ballenas grises, que de una manera emblemática evoca también el genocidio de los indios y exhuma el recuerdo y esplendor de las ciudades mayas desaparecidas:

¿Es que existe la libertad, cuando hay tantos árboles, oprimidos cuando hay tanto espacio, el vasto cielo, la tierra plana, el polvo? No existe libertad. Está asfixiada

por el silencio, por la ceniza, inmóvil en el aire sin viento, olvidada con las otras palabras, y los dioses que sabían hablar se callaron (TVS, p. 11).

Tres ciudades santas

La escritura de *Tres ciudades santas* responde a dos problemáticas:

- definir el simbolismo de tres ciudades santas en relación al indio maya y a la época de colonización,
- evocar una armonía prehispánica desaparecida, que, por contraste, resalte la violencia del colonizador.

Para responder a nuestra primera reflexión, es preciso recordar la denotación atribuida a *ciudad santa*, concepto que evoca lo sagrado, el sacrificio, el sacramento, la consagración y la sacralización. El término usual *sagrado* deriva del latín *sacer*, remite al campo de lo prohibido y lo inviolable. La idea de sacro se desarrolla y se abre en dos polos de significación: lo *sagrado* y lo *santo*,⁴⁵ dos términos estrechamente ligados con la pureza y la blancura de las ciudades anteriormente habitadas por los indios, en oposición a la colonización española caracterizada por la destrucción, la oscuridad y la profanación.

Desde el título del libro, la cifra *Tres* remite a la Trinidad cristiana: un solo Dios en tres Personas, que sólo se distinguen entre ellas por su existencia y no por su esencia: el poder del Padre, la inteligencia del Verbo y el amor del Espíritu Santo. Esta Trinidad cristiana destruyó a los dioses del indio en el periodo de conquista y colonización. El objetivo de esta desacralización es persuadir a los indios de acabar, ellos mismos, con sus dioses. Cabe destacar que en casi todas las tradiciones religiosas y casi todos los sistemas filosóficos, se encuentran triadas o ternas, definiendo a las fuerzas y poderes del Dios supremo.⁴⁶

Pensamos que *Tres ciudades santas* aspira a encontrar esta triada, presente a través de las tres ciudades mayas, lo que manifiesta la importancia de los ritos y los dioses en la vida religiosa de los Mayas.

Si estas tres ciudades, Chanchah, Tixcacal y Chun Pom son consideradas santas, son tierras bendecidas, puras y perfectas que poseen una

45. Jean Jacques Wunenburger, *Le sacré* (1912), Colección *que sais-je?* pp. 3-8.

46. El término *sagrado* es definido por el *Dictionnaire des symboles*, p. 322.

significación religiosa, una historia y un saber acumulados a lo largo de los siglos. Le Clézio las eligió entre otras ciudades por su geografía e imagen histórica que se sugiere desde el texto sagrado de *Las profecías del Chilam Balam*.

De acuerdo a la historia, Chanchah, Yixcacal y Chun Pom existían desde el siglo X, cuando los Itzas abandonan su capital y ven nacer el nuevo imperio de origen tolteca en Uxmal. Este pueblo provoca la fundación de la Alianza de tres ciudades santas: Chichén Itzá, Uxmal y Mayapan. *Tres ciudades santas*, es un texto ligado estrechamente a la búsqueda de estas tres ciudades fundadas en el siglo X. Le Clézio evoca estas ciudades santas desde el prefacio de su traducción de *Las profecías del Chilam Balam*:

Hoy, el pueblo maya, vencido por segunda vez, ya no escucha quizás la palabra del Chilam Balam. Sólo, algunos pueblos encerrados, en el este de la península, se acuerdan todavía. En Tixcacal, Chanchah, Chun Pom, los Separados, como ellos mismos se nombran, escuchan todavía la palabra divina de los profetas desaparecidos, y esperan (PCHB, p. 28).

Este párrafo es muy significativo porque permite encontrar todo el contexto profético y sagrado de las tres ciudades de *Las profecías del Chilam Balam* que simbolizan sobre todo un llamado a la rebeldía y la promesa de una liberación. Más allá de la conquista española y la colonización, *Tres ciudades santas* apunta hacia el futuro, siempre a través de la expresión de los indios que continúan viviendo en Chanchah, Tixcacal y Chun Pom. El autor descubre las ciudades a partir de los árboles, de los animales, de la naturaleza, como símbolos de vida en perpetua evolución, y de todo el entorno natural y silencioso que les rodea:

Los árboles estrechos son áridos, momificados. Sus hojas están cubiertas de polvo sin brillo. En el fondo del cielo azul, hay tanto silencio, tanto desierto, tanto vacío; es como si las palabras no hubieran jamás existido [...] el suelo de tierra ardiente donde la red invisible de raíces, el espacio opaco, desconocido, compacto que nadie habita (TVS, p. 10).

Estas ciudades santas se oponen a todo lo que la colonización construyó: grandes superficies asfaltadas, iglesias, caminos y edificios y simbolizan el lugar de liberación. El indio habita y se desplaza en estas ciudades colonizadas rodeadas de caminos blancos. Son caminos de piedra calcárea

que en el horizonte dibujan santuarios o murallas casi secas, casi olvidadas por el tiempo. Este espacio árido es concebido como sagrado todavía por el silencio de los indios que atraviesan a pie la tierra desierta de la región maya. Constituye un sendero de polvo, de sed, de hambre y de desesperanza. Frecuentemente el motivo de las *hormigas negras* y de la *ceniza regresa*. Se observa la devastación de las civilizaciones de otros siglos, la destrucción violenta de los templos, los desgastes del tiempo y el duelo.

En lo que se refiere a la evocación de una armonía prehispánica, el relato de *Tres ciudades santas* parece tomar la dimensión de un personaje cuyo pensamiento y mirada busca encontrar sus orígenes, hacer renacer la vida cotidiana de esos lugares por medio de la presencia y el silencio de los indios. Con su carácter cíclico de evolución, los árboles esconden y descubren el camino perdido de los indios y la experiencia mágica del silencio propuesto por el discurso del narrador:

Es por ello que se camina sobre este sendero, quizás para encontrar el lugar de nacimiento (TVS, p.11).

Es aquí a donde se llega, después de un largo tiempo de huida por entre los árboles, humillado, vencido y uno abre su área en medio del bosque (TVS, p. 23).

Sin duda es un camino cruel el que sigue el indio a causa de su desgracia, despojado de sus ritos ancestrales, para regresar al país de los bosques y de las piedras, imágenes que sugieren la abolición de su raza y su cultura.

Del mismo modo que Chan Santa Cruz⁴⁷ desapareció y que los aluviones lo recubrieron, el narrador describe por medio de *Tres ciudades santas* la consecuencia de la colonización occidental como un mundo vacío, desesperadamente mudo y ciego.

Es una tierra dura y seca, color de herrumbre y de ceniza [...] Chan Santa Cruz desapareció, los aluviones la recubrieron: asfalto, campamentos, tiendas, y nubes de polvo que levantan las ruedas de los Dina, los Chevy, los Ford, los Blue Bird [...] en tal caso es el reino de los fantasmas (TVS, pp. 23-24).

47. Cabe señalar que Chanchah de la Veracruz representa la casa del dios que espera: puede ser que éste indique los cuatro caminos que ahora se encuentran en ruinas: Tulum, Muna, Vigía chico y Chetumal (TVS, p. 29).

Este cuadro sugiere al hombre moderno una explicación banal de los bienes materiales y una nueva percepción del valor y la pérdida de las comunidades indias. El mensaje de *Tres ciudades santas* instala la presencia del Occidente en oposición a la vida cotidiana de las poblaciones autóctonas, con esos rostros quemados por el sol, con los pies destrozados por las espinas, con la fuerza de trabajo de los hombres en los campos de maíz y con el espíritu desfallecido y agonizante provocado por la colonización de los extranjeros.

El espacio indio es omnipresente en todo el libro, visto como una especie de estancamiento que lleva a la huida precisa en una inmensa espera: la espera del viento, del agua, y la espera de ese gran silencio que denuncia una pérdida y la colonización salvaje del indio.

El narrador retoma la voz de Balam, sacerdote que se encuentra de pie delante de la cruz y las ciudades sagradas,⁴⁸ habla en voz alta a las estatuas que se inclinan delante del trono vacío de las ciudades santas: propaga el eco de una marcha interrumpida que el indio emprende a través de las extensiones desérticas de la región, donde el polvo hace rechinar los pies y donde la sed es tanta que quema el aire.

La sequía está por todas partes, y constituye el signo de dominación española y de destrucción del ser puramente indio: "Ya no hay palabras ni ideas, ya no existen dioses ni leyes [...] no existe otra oración" (TVS, p. 58).

El indio pierde su libertad, es brutalmente separado de su cultura, no obstante persigue con su silencio la búsqueda de una armonía que no está del todo destruida pues se encuentra en su inconsciente: "Cada hombre es un profeta que ve con todo su cuerpo; con su rostro, sus manos, su espalda. El sufrimiento abre su vista, la gran sequía, la larga espera" (TVS, pp. 80-81).

Reflexión que acerca al hombre de su condición humana y refleja la naturaleza profunda de los lugares sagrados y la memoria de las culturas amerindias: "Ya no se ve a los dioses porque la sequía los empequeñeció, solo algunos puntos en la inmensidad del espacio [...] inclusive la memoria se encogió, solo deja algunas huellas, algunos pliegues" (TVS, p. 27).

48. *Es el centro de la conciencia, en esta parte del mundo en donde los dioses, volteando su mirada, abandonaron a los hombres [...]* (TVS, p. 42).

Pawana

En el caso de *Pawana*⁴⁹ (1980), el libro relata un viaje hacia un pasado todavía presente en el sueño de los protagonistas. El texto exhibe la masacre de la vida animal y la destrucción de esta inmensa reserva donde las ballenas grises se reproducen. Se percibe el sueño de una *edad de oro* y la nostalgia de un paraíso perdido por medio de varios personajes de la novela: “Desde mi infancia, explica John de Nantucket, soñé con ir allá a ese lugar donde todo comenzaba y todo terminaba” (PA, p. 7).

En efecto el personaje anuncia un destino fatídico e irrecuperable.

Existe una oposición entre un periodo donde *todo comenzaba* y un periodo *donde todo terminaba*, cuya historia constituye un grito de vida, de muerte y de sangre por medio de la mirada crítica de un narrador que quiere destacar un acontecimiento sobrenatural: el descubrimiento de un pasaje en la laguna de Baja California, lugar milagroso y sagrado que durante siglos fue el refugio natural de las ballenas, animales marinos que han sido tema de innumerables mitos.

El texto expone dos puntos de vista adversos: el de John de Nantucket y el de Charles Melville Scammon. El primer personaje es un muchacho que acompaña la expedición y representa al observador consciente y defensor de los derechos humanos del ser colonizado. El segundo de ellos, es la figura representativa del colonizador y capitán del barco la Leonora. Los dos parecen dialogar sin hacerlo realmente, existe un montaje tal que obliga al lector a tomar en cuenta las cuatro partes constitutivas del libro para llegar a comprender el desglose narrativo, la temporalidad en la historia y el mensaje que el texto sugiere en el relato. Este montaje de acontecimientos invita a remontar el tiempo con las experiencias contadas por John y Charles.

John representa la toma de consciencia ecológica de la masacre dirigida y realizada por Charles; en cuanto a Charles describe, reflexiona y lamenta haber hecho este descubrimiento que cambió el curso natural de la vida marina y por consecuencia, del planeta.

La novela ofrece dos niveles de reflexión diferentes: el de la narración misma de la historia de Le Clézio y el de la interpretación que se puede elaborar a partir de la imagen del indio que el escritor incluye. El

49. *Awaité pawana* es el grito que lanza el indio cuando caza a la ballena gris (P, p. 34).

texto condensa así dos grandes tragedias: la vivida por las ballenas y la que vivieron los indios durante la conquista y colonización de América.

El lector es invitado frecuentemente a observar las expresiones y características metafóricas que cada personaje utiliza en el relato con el objeto de proseguir el drama sugerido por el texto. En esta perspectiva, John de Nantucket toma el papel de narrador de las páginas 7 a 24, y Charles Melville Scammon lo hace a partir de la página 40 a 49. En cada uno de sus relatos, John y Charles hacen coincidir los acontecimientos pasados y presentes de manera simultánea.

De este modo es como John cuenta su historia:

Era el principio, [...] cuando no había nadie sobre el mar, sólo los pájaros y la luz del sol, el horizonte sin fin. Desde mi infancia soñé con ir allá, a ese lugar donde todo empezaba, donde todo terminaba (P, p. 7).

Y ahora, todo desapareció [...] No regresé nunca a Nantucket (P, p. 8).

Caminé ahí cuando tenía ocho años (P, p. 9).

Ahora, después de tantos años son recuerdos que regresan aquí, en Punta Bunda, en la bahía de Ensenada (P, p. 10).

Ese lugar antiguamente tan bello, tan puro como debía ser el mundo al principio, antes de la creación del hombre (P, p. 41),

[...] se había convertido en lugar de cacería (P, p. 41). Ahora, no había ya secreto. (P, p. 42)

John encarna la figura representativa del hombre occidental que toma consciencia frente a la cacería violenta en la cual participó en perjuicio de la vida natural del mundo marino. Él siente que por medio de Araceli, encuentra un camino de esperanza, pero desafortunadamente ella muere asesinada por un español. Araceli simbolizará el grito de *Pawana*, como una metáfora que evoca la matanza de las ballenas grises y el genocidio cometido con los indios.

Por otra parte, Charles Melville Scammon, es el colonizador culpable de la matanza salvaje, irremediable e irreversible, evoca y describe sus experiencias reconoce su culpabilidad y se muestra consternado y arrepentido.

Charles da la impresión de ser un espectador activo, que descubrió, suscitó y vivió todo el drama de esta tragedia marina. El discurso que emplea habla por sus silencios y todo aquello que lo acusa. Así es como Charles describe ese paraíso perdido e irrecuperable por siempre:

Yo, Charles Melville Scammon, en este año de 1911 [...] (P, p. 24).

Me acuerdo de ese primer día de enero del año de 1856 cuando el Leonora dejó Punta Bunda [...] (P, p. 25). No se por qué lo digo: Yo, vine para buscar oro. No lo encontré, entonces me fleté en esa nave para la caza (P, p.28). El 9 de enero, alrededor de las seis de la mañana, entramos en las aguas de la laguna (P, p. 36).

Yo, Charles Melville Scammon, comandaba el John Diez, viví aquello, descubrí ese secreto, fui el primero en abrir el pasaje de esa costa desconocida [...] (P, p.49). Me acuerdo de la mirada del niño que estaba con nosotros. Me quemaba con una pregunta sin respuesta (P, p.51). Pero yo, Charles Melville Scammon, comandante del Leonora de la Compañía Nantucket, descubrí este pasaje, ya nada será como antes. Mi mirada se posó sobre el secreto, lancé mis cazadores sedientos de sangre, y la vida cesó de nacer (P, p. 53).

Charles se manifiesta culpable, a pesar de él mismo, de la catástrofe ecológica. Se presenta como el conquistador de una empresa que destruyó la armonía de un mundo mágico. Al final de su relato, en la última parte de la novela, confiesa sus terribles decisiones y lamenta haberlas realizado:

Ahora, todo se ha trastornado y destruido (P, p. 53). Ahora que se aproxima mi fin, pienso en el estrave de la chalupa [...] llevando el punzón del Indio hacia el cuerpo de los gigantes (P, p. 54).

Pienso en él, como si pudiera detener el curso del tiempo [...] cerrar la entrada del pasaje. Sueño con eso, como antes había soñado en abrir ese pasaje. Entonces el vientre de la tierra podría comenzar de nuevo a vivir y los cuerpos de las ballenas se deslizarían suavemente en las aguas más tranquilas del mundo, en esa laguna que finalmente ya no tendría nombre (P, p. 55).

No obstante que la exterminación haya sido el hilo conductor del drama, la colonización se inscribe en el texto como un elemento de despojo simbólico del indio descrito por el narrador. Se trata también de recuperar un pasado perdido, no solamente del indio, sino también el del hombre universal que sufrió una gran pérdida ecológica: “¿Cómo se puede destruir un secreto? (P, p. 51). ¿Cómo se puede destruir lo que se ama? (P, p.51). ¿Cómo se puede amar lo que se ha matado? (P, p. 54)”.

En efecto, estas preguntas que tienen en común el tema de la destrucción, la muerte y la falta de amor, encuentran bajo una forma alegórica elementos que caracterizan el materialismo de las sociedades occidentales.

El caso particular de Araceli es dramático. Sólo aparece en el relato de John de Nantucket y encarna el papel de la india sufrida y marcada por toda la opresión y explotación que se ejerce sobre los seres vulnerables. Vive en una casa de prostitutas como sirvienta. Es víctima de malos tratos por su amante español. Se le describe como un ser desvalido en la novela:

Era tan joven, delgada, parecía una niña. Estaba vestida de harapos, caminaba descalza. Tenía los cabellos negros, trenzas gruesas, como las Indias. Era sirvienta, una esclava (P, p. 20). Era flexible como una liana y su piel casi negra (P, p. 21). Se sabe que era una India Seri, no hablaba ninguna otra lengua. Odiaba a Emilio, lo mataría si pudiera. Era su amante (P, p. 23).

Emilio la compra: “ella había sido capturada por la armada, en Sonora, y Emilio la había comprado para que fuera esclava de las chicas” (P, p. 23). Ella pescaba camarones y pescados sin escamas. Araceli se entrega a John de Nantucket con el candor de su raza.

Emilio la matará finalmente cuando ella intenta escapar del mundo occidental que la rodea y que no la entiende. Tal cual hizo el conquistador español, Emilio la exterminará sin piedad alguna. El texto le confiere a Araceli un papel emblemático, recuerda al indio colonizado en la Nueva España: es una india seri que vive en su mundo de silencio y de magia, con su propia lengua y sus propios sueños. Ella no escapará al destino trágico de los indios: “Pero las Indias no renuncian nunca a escaparse” (P, p. 23). “Como sólo era una India, no habían pronunciado oraciones, no pusieron cruz, ni nada para marcar el lugar donde había sido enterrada” (P, p. 46).

Araceli representa al ser desgarrado, explotado, suprimido y olvidado durante siglos de dominación colonial. Se conforma con modelos impuestos por la colonización y su destino estará ligado a la destrucción y a la muerte.

En su conjunto, la novela describe los muelles de Nantucket, en Punta Bunda, la Bahía de Ensenada, el canal entre Nantucket y el Cabo Code sobre las playas de California, con sus cabañas de rosas al borde del

río y en la laguna, sitios vírgenes y paradisiacos que fueron profanados y destruidos.

Asimismo se menciona el pueblo de Wauwinet, los garitos de Bedford y de Boston y la Bahía de San Francisco, espacios que remiten a la representación del mundo de los colonizadores. El sur de Manzanillo y de Mazatlán, el desierto de Vizcaino, las minas de sal, el lago Cooper, la marea de pescados de San Diégo, surgen en una dimensión diferente: la del tiempo real y cronológico que denuncia la colonización y aquella del sueño que evoca un paraíso perdido. El sufrimiento, la angustia y la pérdida ecológica aparecen en los diferentes párrafos del texto y transforman el drama mexicano de la colonización en drama universal del planeta.

3. RECAPITULACIÓN DE LA IMAGEN IDEAL QUE LE CLÉZIO ELABORA DEL INDIO

Retomar las obras “mexicanas” y las traducciones de los textos sagrados de Le Clézio, constituye un camino sutil que muestra a la vez la grandeza y la tragedia del indio mexicano de la época precolombina y la imagen del indio que sobrevive a más de quinientos años de la conquista española. El autor reivindica a través de sus textos el lazo íntimo que lo une a la figura del indio sufrido, agredido, humillado, conquistado, desposeído, traicionado, colonizado y privado de su identidad cultural. La imagen que construye del indio bajo la forma de “revelación documentada”, le permite proponer al mundo moderno una reflexión profunda de las consecuencias que tuvo este genocidio. A través de la imagen ideal del indio, Le Clézio sugiere *lecciones de ecología, de equilibrio del hombre con él mismo, de equilibrio entre lo mágico y lo real*,¹ entre el individuo y la sociedad occidental, así como una nueva concepción de la vida y la muerte.

Recapitulemos algunos de los atributos constitutivos de la figura que el autor elabora:

El silencio del indio no es mágico ni percibido como una ausencia de palabras, sino como una manera de expresar y de interpretar el mundo a través de varios lenguajes y varias voces. Constituye una forma particular de comunicación que no tiene necesidad de un lenguaje hablado, que no utiliza saludos ni nombres ni interpelaciones. A través del silencio, el indio sabe otros lenguajes y encuentra el equilibrio primordial de estar vivo, en comunión con la naturaleza y con el mundo. Disfrazando su voz e imitando a los animales, el indio se defiende contra las agresiones de los extranjeros y de los conquistadores.

1. *Op. cit.*, *Haï*, p. 124.

La palabra del indio es natural, intemporal e inmaterial y se manifiesta de una manera libre, depurada y sublime, lejos de lo artificial, del tiempo y de lo material. El don de la palabra india constituye para el indio la libertad en relación a la lógica occidental muy diferente a la suya.

La mirada silenciosa del indio no es una experiencia sensorial que penetra la naturaleza y sobrepasa la capacidad receptora común de la gente. El indio ve todo de una manera silenciosa de tal manera que aprende a ver todo lo que pasa alrededor de él con paciencia y sabiduría.

La belleza del indio no es un espectáculo, no se muestra públicamente, sino que se encuentra inscrita en una perspectiva de despojo en relación con Occidente y se caracteriza por la permeabilidad y la simplicidad con el mundo. La belleza de la mujer india, en particular es de una luminosidad triunfal, es atrayente y proviene de la profundidad del cuerpo y del efecto de su libertad.

El pensamiento del indio es total, cósmico y no puede ver la vida sino a través de la magia. Se libera y lanza sus vibraciones por representaciones mágicas que se definen en la iniciación, el canto y el exorcismo. El pensamiento indio es un acto natural enlazado a las fuerzas naturales sin ninguna limitación material o intelectual.

La música del indio es omnipresente, permanente, es una necesidad que viene desde el nacimiento y constituye un complemento a su silencio. No tiene sentido ni duración, no está hecha para alguien, ni para bailar ni para gustar. La música no busca ser bella, es simplemente una manera espontánea de recrear el mundo y de luchar contra los malos espíritus. La melodía y la armonía en particular no le interesan al indio y es por medio de instrumentos monófonos que encuentra otro lenguaje. Son tres notas sopladadas por turno, en docenas de canutos repetidas durante horas. Estas notas producen un grito monótono, cacofónico, vacilante, profundo, pesado y tenso que traspasa el silencio de la noche y no crea ninguna obra musical para el mundo occidental.

El canto del indio es un acto de curación, una especie de anestesia y de liberación. Constituye el acceso a ese otro mundo que el hombre no ve pero que es el sueño de su búsqueda. Es un canto monótono y repetitivo que viene de las profundidades del pasado. Cuando el indio canta, transforma su garganta en un instrumento musical y borra el tiempo, el espacio y la historia. Para él, el hecho de cantar le permite entrar en comunicación

con el mundo invisible por medio de un lenguaje ininteligible. Son gritos comparables a los de los sapos, gritos de identidad y también de metamorfosis. La musicalidad de su canto es como un segundo lenguaje, paralelo, carente de opresión y censura. El canto del indio es un canto doloroso, torturado por el cual el indio escapa al mundo occidental y a él mismo. El canto es implacable, solitario e interior. Es vivido por el indio sin filosofía ni moral y no tiene otro fin que el de ser producido para llamar a los espíritus que le ayudaran a combatir su infortunio. Es necesario decir que el indio encuentra en la música y en el canto lo que es más verdadero que la armonía o la melodía: la magia. La música y el canto del indio no son solamente una prolongación del lenguaje, sino su defensa.

El tiempo para el indio no es el mismo que en Occidente. Su concepción es diferente y siempre en relación con la presencia de sus dioses, la lógica de las estaciones del año y la participación en la vida natural que le rodea. Esto existe desde antes de la conquista.

La escritura del indio es un acto natural enlazado a las fuerzas naturales. No busca desafiar ni el tiempo, ni el espacio, ni la historia. Es una acción hecha para la contemplación y para entrar en contacto con el universo.

El arte del indio es una comunión entre el hombre y el mundo que rechaza la creación individual. Para el indio lo que cuenta, es la pintura mágica. Utiliza esencialmente tres colores: el negro, el rojo y el blanco. Son colores fuertes que limitan las formas vivientes donde la imaginación no existe y donde los dibujos no se acaban nunca. Constituyen dibujos anónimos, escritura sin firma y trabajo individual de cada indio y de cada comunidad india. Los objetos y las estatuas hechos por el indio proclaman alguna cosa mucho más importante que el realismo: exponen las marcas de la conciencia humana, muestran la belleza que no busca ser reconocida, ni exhibida, ni vendida y aspiran a colmar la necesidad de descubrir el secreto de las formas de la naturaleza y de la vida cotidiana. El arte indio tiene por objeto curar, salvar a los hombres, restituir a las fuerzas terrestres y cósmicas su poder y su fuerza.

La pintura del indio no es una obra que se exhibe sino que es útil como el canto, la música y el lenguaje. Es hereditaria y no busca afirmar la superioridad del individuo sobre el resto del grupo. Cuando el indio pinta, ordena las formas y las moldea a su deseo. Los signos que traza represen-

tan su futuro. Es una pintura mágica donde palabras, signos y colores se repiten mil veces incansablemente como marcas que se agregan las unas a las otras con la finalidad de acompañar un mensaje sempiterno. Para el indio la imaginación no existe y no hay huellas colectivas que se desprendan de lo real. Las formas que pinta (troncos, hojas, pescados, flechas, bastones mágicos, calabazas, collares, flores, lianas trenzadas, etcétera) son anónimas, sin firma y provienen de un tiempo donde el arte y la magia estaban vivos. El último soporte de la pintura india es la piel. Ésta constituye el apoyo de sus sueños, un verdadero lienzo virgen, un espejo donde se refleja el espectáculo de su vida ante los ojos de los otros y como una protección del indio frente al mundo exterior. Es una experiencia jamás imaginada por el hombre occidental. Es un rito practicado por el indio donde alcanza la conciencia ya que su piel se convierte en su verdadera conciencia. Esta pintura corporal lo obliga a reconocer cada vez el milagro de la piel. Es una membrana frágil que pide se le proteja, se le prepare con minucia para su escritura mágica y para que defienda sus secretos, donde se representan todos los signos de su vida interior y de su pensamiento.

La magia del indio revela un lenguaje donde *el interior es el exterior*, una lógica que se da espontáneamente, que se refleja sobre el cuerpo del indio y en su comportamiento por medio de sus ritos y tradiciones que están en relación con las fuerzas cósmicas y vitales.

La religión del indio es politeísta y en ella existen una multiplicidad de dioses de origen filosófico e histórico que fueron destinados a realizar tareas precisas para asistir a los hombres y que pueden tomar forma animal. Para rendir homenaje a sus dioses, el indio vierte la sangre de los animales cazados y la sangre de los sacrificios humanos. En lo que se refiere a las danzas, los ritos, las procesiones, las fiestas de las comunidades indias de ayer y de hoy, todo esto constituye algunos ejemplos de la indianización de la religión católica. Históricamente los indios han estado siempre acostumbrados a recibir a los dioses de los vencedores en el seno del panteón existente de sus dioses.

Le Clézio observa que todos los grupos indios actuales practican la religión católica, pero con un espíritu sincrético que recuerda sus tradiciones precolombinas. El escritor desea que estas manifestaciones perpetúen el espíritu mágico de la época de los franciscanos y la devoción particular donde se sobreponen creencias cristianas y prehispánicas.

Los temas mencionados constituyen una imagen ideal elaborada por Le Clézio para comprender el mundo indio. Nos encontramos ante una perspectiva desde la cual el escritor fija una mirada reflexiva sobre la cultura india, lo que le lleva a conocer en dicho ser los valores que reconoce en él mismo. El hombre indio es visto sobre todo como un hombre desnaturalizado y devastado por la conquista y la colonización.

Para desarrollar la segunda parte, tomaremos en cuenta la obra de Le Clézio en su totalidad, considerando los diferentes géneros literarios en los que incursiona el escritor. Creemos que la mayoría de los textos sustentan una relación con ciertos aspectos que caracterizan al modelo indio.

Vamos pues a extraer, por abstracción, las líneas más generales que constituyen nuestro concepto-clave: el de la indianidad. Es preciso señalar que la indianidad, semánticamente hablando, es el conjunto de líneas distintivas que caracterizan al indio. Empleamos este término considerando que los temas puedan ser planteados de tal manera que se apliquen fuera del universo indio. Por consecuencia, la indianidad se explicará como un conjunto de conceptos antropológicos que tienen como fundamento la idiosincrasia del indio y a los cuales Le Clézio les conferirá una pertinencia casi universal.

El concepto de indianidad es concebido como un enlace de conceptos antropológicos que constituyen, en el desarrollo del tiempo, un drama abstracto, en este sentido el escritor no hace referencia específica al periodo mexicano no obstante que se inspira frecuentemente en él.

Para el autor, la indianidad se planteará como una búsqueda personal y universal en el seno de la cual, como lo dice Le Clézio, es preciso concebir: "El encuentro del mundo indio como una necesidad para todos aquellos que quieren comprender todo lo que pasa en el mundo moderno". (H, p.11).

Recordemos que Le Clézio reúne, en toda su obra publicada hasta 1997, realidades y géneros tan diferentes que expresan la voluntad de vivir de una sociedad nueva, en construcción, donde la indianidad jugaría un papel esencial.

SEGUNDA PARTE:
LA INDIANIDAD EN LA OBRA DE J.M.G. LE CLÉZIO

El lector no se sorprenderá de encontrar cierta similitud entre las dos partes que estructuran nuestra tesis.

Para ello es necesario enumerar sucesivamente los “actos” que constituyen la indianidad, y que explican este drama abstracto, conceptos, que bajo formas singulares, encontraremos ejemplificados en las obras no mexicanas de Le Clézio.

Recordemos los constituyentes de la imagen ideal del indio elaborada por Le Clézio:

- en la parte consagrada a la armonía prehispánica, las civilizaciones precolombinas viven y se desarrollan en un equilibrio social, político y económico con sus propios sueños, sus ritos y sus tradiciones propias;
- durante la conquista, las civilizaciones autóctonas, víctimas del rapto, la guerra, la violencia y la profanación, son aniquiladas por Occidente y pierden así la armonía con el mundo;
- con la colonización, se inicia la explotación sistemática del indio, y, por otra parte, el indio siente la nostalgia de un pasado perdido, nostalgia que es a la vez mesiánica y desesperada.

Nuestro concepto de indianidad seguirá un movimiento paralelo porque es en parte extraído de este modelo. La génesis de nuestros conceptos podrá explicarse por un mecanismo generador de tipo hyperonímico, es decir que a partir del término “especie” nos remontaremos al término “género”. A continuación presentamos nuestro modelo:

La edad de oro

Tomamos este concepto considerándolo como el estado mítico e inicial en el cual una sociedad sueña con su armonía. Ejemplos clásicos pueden encontrarse entre los griegos y los egipcios y en todas las civilizaciones que buscaron la fortuna y la felicidad en el equilibrio del cuerpo y del espíritu.

La agresión

Situación en la cual hay dos personajes individuales o colectivos. Uno de ellos ejerce sobre el otro un acto de violencia totalmente injustificada, frecuentemente con el deseo de apropiarse de los bienes materiales o de su persona. El equilibrio inicial se rompe.

La dominación

Resultado de la etapa anterior cuando la situación desarrolla un dominio perdurable. Bajo este término genérico se encuentra una multiplicidad de medios empleados por el agresor para explotar permanentemente la situación creada con anterioridad.

La alienación

El término evoca a la víctima, cuya situación es el resultado de la etapa precedente y consiste en la pérdida de su identidad a la cual damos el término genérico de alienación. Este término reviste una multiplicidad de consecuencias que enumeramos en el análisis de las obras de Le Clézio.

La restauración

Por una serie de azares benéficos, a la víctima se le concede la posibilidad de recuperar y de apropiarse de nuevo de su identidad perdida. Es lo que llamaremos recuperación de identidad o restauración del ser.

1. LA EDAD DE ORO

El buscador de quimeras va dejando su sombra tras de sí.
Le Clézio, *Viaje a Rodrigues*.

Existe, en Le Clézio, un tipo de ideal que se refleja a través de la indianidad y en el cual el escritor trata de encontrar los orígenes perdidos. Esta proyección individual nos remite hasta el sentido del término *edad de oro*,¹ es decir a un periodo mítico en el cual la existencia se ve favorecida por la armonía del ser con la naturaleza y su entorno. No es difícil imaginar que esta etapa privilegiada se caracteriza por la belleza, la libertad y la abundancia. Cabe recordar a propósito de la perfección y de lo primordial de la Edad de Oro tradicional, que a ésta le siguen la Edad de Plata, la Edad de Bronce, la Edad de Hierro, etapas que descienden de la humanidad.

En nuestra tesis, el significado de la *edad de oro* será espiritual, primordial y cosmológico² y, por extensión, un principio de felicidad. Y es con base en este concepto que retomamos su simbolismo y tratamos de encontrar en los diversos temas de las obras de Le Clézio, la luminosidad

1. Resulta interesante subrayar las distintas connotaciones del término a lo largo de la historia de las civilizaciones: el oro, considerado en la tradición como el máspreciado de los metales, es también el más perfecto. En la India es la luz mineral. Para los faraones, tenía en Egipto un carácter real y divino. En los iconos de Buda, es un signo de iluminación y de absoluta perfección. En el Lejano Oriente, el oro nace de la tierra, es producto de la gestación, la transformación y el perfeccionamiento. Para los Aztecas, el oro se asociaba a la nueva piel de la tierra y al inicio de la temporada de lluvias. En todo África Oriental es un metal real. En la tradición griega, el oro evoca al Sol y a toda su simbología: fecundidad, riqueza y dominio, es decir el centro de la luz, del conocimiento y del resplandor (*Dictionnaire des symboles*, pp. 322-323).
2. En este sentido el mito de la serpiente-arcoiris constituye un símbolo de continuidad entre cielo y tierra, un tema que Le Clézio retoma en sus diversos textos. Tal es el caso de *Gente de las nubes* y *Haï*, que ilustran la asociación oro-serpiente como un fenómeno de creencia, donde el oro es el metal precioso por excelencia, posee un valor trascendental en la vida humana y constituye un tesoro que guarda el secreto más íntimo de la tierra.

de esta *edad de oro* frente a la violencia tecnológica de la sociedad occidental, al poder colonial, a la invasión, a la agresión y a la muerte.

Hay que señalar que desde sus inicios literarios, con *El Proceso verbal* (1963), Le Clézio muestra que Adam Pollo, protagonista de su novela, es un ser que aspira a encontrar el camino espiritual de la vida tras haber realizado una serie de pruebas. Aventura similar a la del dios Apolo: dios sol vestido y armado con oro, que logra el equilibrio y la armonía de los deseos gracias al desarrollo de su conciencia.³ De la evidencia de las cosas nace una hipótesis no tanto fascinante como asombrosa: Le Clézio no se descubre a sí mismo plenamente integrado al mundo occidental; busca en los distintos personajes ficticios de sus obras no mexicanas, remontarse en el tiempo, mostrar la pérdida de la indianidad en el mundo occidental y encontrar de nuevo esa *edad de oro* que parece ser la meta planteada, una transformación de orden espiritual.

Junto a sus novelas y relatos⁴ orientados hacia la búsqueda de la *edad de oro* que se perdió por desacuerdos entre el hombre y el mundo, *El éxtasis material* (1967) constituye el único ensayo filosófico del autor que plantea dicha cuestión como tal. Relata una resolución mística significativa del antagonismo fundamental entre espíritu y materia.

En nuestra opinión, el presente texto puede ayudar a entender los valores de la existencia que juegan un papel importante en la conformación de la identidad india, principio de la indianidad que, según Le Clézio, revela la verdadera integración del ser al orden cósmico:⁵

Todo aquello que tenemos de grande y bello está en nuestra piel, en nuestros ligamentos, en nuestras fibras nerviosas. ¿De dónde viene entonces ese gran influjo que nos aferra al mundo de la vida? (EM, p.48)

¿Cuál es el origen y cuál la naturaleza única de esa muralla que nos protege, que nos cuida? ¿Cuál es la propiedad de esas propiedades, la virtud de dichas virtudes, la vida de esos millones de vidas que llevamos en nuestros órganos?

3. Apolo no suprime las pulsaciones humanas, sino las orienta hacia una espiritualidad progresiva: Apolo se convierte en el dios solar que surca los cielos montado en un carro luminoso y constituye un benefactor de los hombres, a quienes cura y purifica (*Dictionnaire des symboles*, p. 87).
4. *El desconocido sobre la tierra, mundo y otras historias, Estrella errante y Pez de oro* nos llevan a reflexionar de manera particular sobre este tema.
5. En un artículo dedicado al *Éxtasis material*, Jacques Bersani plantea que el procedimiento de Le Clézio en la búsqueda de un hombre nuevo y humano, es el de la separación con las cosas materiales, véase *Sabiduría de Le Clézio*, NRF, julio 1967, p. 110.

Vivimos nueve décimas de nuestra vida en la inconsciencia. Estamos conscientes tan sólo de una especie de reflejo fugitivo, de un eco que llega hasta nosotros distorsionado e irreconocible (EM, p. 48).

Con humildad, el escritor busca reconocer el virtuoso, doloroso y trágico significado de la materia, encontrar el camino verdadero que conduce a la comunión con los otros seres humanos, y reivindicar la belleza y la energía de la vida que no son espíritu sino materia.

Dos citas de *El desconocido sobre la tierra* (1978) marcan la pauta en la revelación de esta unión entre materia y espíritu, presente en varias temáticas leclezianas:

Desearía que no hubiera diferencia entre los elementos y los hombres, entre la tierra, el mar y los hombres (IT, p.116).

Hay un infinito en cada cosa [...] estoy siendo arrastrado hacia ese mundo. El llamado es muy fuerte (IT, p. 136).

A partir de estas dos afirmaciones, Le Clézio parece reivindicar la belleza del mundo, el equilibrio entre el hombre y la naturaleza y la integración de uno en el otro.

El autor propone algunas meditaciones destinadas a reflexionar sobre la verdadera existencia del hombre y que denuncian la pérdida universal de una felicidad absoluta y la nostalgia de esa *edad de oro* que ha desaparecido por completo:

Lejos, lejos de mí ese otro mundo hacia el cual voy cayendo suavemente, tan suavemente como sobre lodo [...] Esta maravilla sin nombre se ha ido de un solo golpe, y frente a mí no queda ya más que un hueco sangriento, que la opacidad cotidiana colma lentamente (EM, p. 177).

Parece sugerir la existencia de una desgracia que volvemos a encontrar en la sociedad occidental : “[...] es cierto, me parece haber alcanzado un extremo del mundo [...] Es el oro, o la soledad. O quizás esta tierra en la cual se estrella el deseo de los hombres, porque era más estéril que ellos” (VR, p. 79).

Viaje al otro lado (1975), *Viaje a Rodrigues* (1986), *Onitsha* (1991) y *La cuarentena* (1996) parecen ser un homenaje a la tierra natal del escritor. Estos textos desarrollan la nostalgia de una *edad de oro* que podría

explicar el comportamiento de los hombres y probar que existe un espacio de sueños y de quimeras: "Es el sueño de una realeza, el sueño de un dominio donde ya no habría ni pasado ni futuro angustiantes, sino donde todo sería libre, fuerte, realizado en un tiempo, en su deseo, en esa especie de era de felicidad que debía ser en sus inicios Eureka"⁶ (VR, p. 129).

Y son los sueños de distintos personajes quienes se precipitan en busca de una felicidad perdida : Fintan, Maou y Geoffroy en *Onitsha*, Chancelade en *Tierra amada* (1967), Esther y Nejma, la judía y la palestina en *Estrella errante* (1992), Lalla y los hombres azules en *Desierto* (1980), Jaïques y León en *La cuarentena* (1995), Laïla en *Pescado de oro* (1997).

Cuando Le Clézio comienza a describir el drama de cada uno de esos personajes, parece tener la mirada de un niño desgarrado entre la belleza del mundo y el horror del mal. Del lenguaje del escritor surge una respuesta que derroca todo aquello que tiene que ver con el abuso del poder social o político, el valor del oro como riqueza vana y la toma de libertad de los hombres. Todo esto con el fin de dibujar una especie de Edén que pueda aproximarse a una *edad de oro* parecida a la felicidad.

Al igual que el capítulo *La armonía prehispánica*, de nuestra primera parte, Le Clézio muestra con la *edad de oro*, el universo de los indios como la expresión de un ideal y la expresión del sueño abstracto⁷ de civilizaciones que tenían una concepción mágica de la vida. La *edad de oro* constituye así la renovación periódica de la naturaleza con la idea de indianidad, y se concibe fuera de la ciudad y de la sociedad de consumo, fuera del poder y de la colonización.

El buscador de oro (1985) resulta muy ilustrativo. Inspirándose en las aventuras de su abuelo, Le Clézio busca más bien los símbolos de una edad perdida en donde el oro se convierte en una quimera. Es la edad y la quimera de un tiempo irrecuperable: la historia cuenta que Alexis y su hermana Laura reúnen documentos relacionados con el oro de un Corsario escondido en Rodrigues, una isla volcánica perdida en el océano Índico, y que sueñan con encontrar ese magnífico tesoro que se les escapa para

6. *La casa familiar de la familia Le Clézio, representada por Eureka* es el sueño del abuelo del escritor: el sueño de un nuevo inicio, de una dinastía, un sueño que no pertenece al mundo real.

7. Comprender que es un sueño abstracto en los indios, nos lleva a considerar todo aquello que se relaciona con la energía de la vida (la expresión de la naturaleza, la expresión viva de la materia, la expresión del cuerpo y de los espíritus, la expresión de la belleza y de la libertad).

siempre. De esta misma manera Le Clézio describe, en *Viaje a Rodrigues* (1986), su viaje a la isla Rodrigues en busca de los pasos de su abuelo y de la leyenda que éste dejó trás de sí. Con este diario, la *edad de oro* sigue presente: “Acaso no es este pasado extraordinario que se encuentra en el corazón del tesoro, el secreto de los movimientos digestivos del mundo” (VR, p. 44).

La evocación de El Dorado aparece como una respuesta a esta búsqueda:

[...] era tomar la parte que le correspondía del sueño de El Dorado, intentar compartir, casi dos siglos después, la embriaguez de esta historia única: cuando las tierras, los mares, los archipiélagos, no habían sido aún encerrados en sus fronteras, cuando los hombres eran libres y crueles como las aves del mar, y las leyendas parecían todavía abiertas al infinito (VR, p. 45).

El buscador de oro y *Viaje a Rodrigues* son dos textos muy cercanos. En efecto, el sueño del abuelo del escritor es atravesar el mar en busca del tesoro perdido, y el de Alexis, el de encontrar el hipotético tesoro. La búsqueda del oro será no solamente un símbolo de riqueza material, de perversión y exaltación de los deseos de aquello que busca, sino también una suerte de proceso propedéutico que le permitirá encontrar todo lo que deseó:

Esas huellas de golpes, esos viejos huecos rellenos, esas trincheras, esos sondeos me conmueven como si se tratara de ruinas. Son los vestigios de una actividad perdida, de una vida perdida. Al seguir esas huellas paso a paso, tengo la sensación de remontar el curso del tiempo, de invertir el orden mortal (VR, p. 101).

El discurso de *Viaje a Rodrigues* apela asimismo a otro mundo simbólico, el de la eternidad, que no retoma simplemente el mundo de las aventuras vividas por el abuelo de Le Clézio sino las propias del escritor. El personaje y narrador de ese viaje parece también ser el buscador de quimeras de un mundo ideal donde el discurso refleja, en gran medida, el parecido que se puede encontrar con el mundo trágico del indio colonizado en América: “[...] el hombre que había perdido entonces todos sus bienes, despojado por sus parientes, arrojado de su casa natal, y que sólo encontró refugio en un sueño” (VR, p. 27).

Y es al encontrar las huellas del abuelo que el texto recupera los pasos de este hombre indio del pasado. Existe una asociación entre el oro representado por el tesoro que se busca y el de la serpiente mítica⁸ evocada entre los indios de América. Es una relación que conduce al texto por una espiral o movimiento primero de la creación que a su vez representa el movimiento circular que han vivido algunas civilizaciones amerindias.

Al final de *El buscador de oro* constatamos que Alexis tardó en comprender que su loca búsqueda del oro del Corsario sólo puede resolverse en lo más hondo de sí mismo, en la riqueza de espíritu que posee. El oro es su alma; representa a la vez el sueño de la felicidad vivida con su hermana en la nave del Schooner Zeta y en su relación amorosa con Ouma:

Fue en ese año cuando conocí al capitán Bradmer y al Zeta. Me gustaría recordar cada detalle de ese día, para revivirlo, porque fue uno de los días más importantes de mi vida (CO, p. 104).

[...] aquel que me llevaría a través del mar hasta el lugar que había soñado, a Rodrigues, para mi búsqueda de un tesoro sin fin (CO, p. 106).

El tesoro que encuentra Alexis, a partir de sus experiencias personales, retoma lo que el escritor confirma en el texto de *Viaje a Rodrigues*: “Entendí que no era el oro lo que buscaba, pero si una sombra alguna cosa como un recuerdo, como un deseo [...] es aquella de una felicidad pedida, en lo sucesivo ilusoria” (VR, p. 122).

El personaje está convencido sin duda de que el oro no vale nada, de que el hecho de poseerlo es una forma de exotismo pintoresco y superficial, una necesidad banal e insignificante contraria a la armonía y a la paz, y un elemento utilizado por los conquistadores con el objeto de imponer su violencia a los colonizados: “Ustedes los otros, el gran mundo, ustedes creen que el oro es la cosa más poderosa y más deseable, y es por eso que provocan la guerra. Las gentes van a morir por doquier para poseerlo” (CO, pp. 238-239).

8. Convertida en un ancestro mítico, constituye un héroe civilizador cuya forma más representativa es el Quetzalcóatl de los toltecas que retoman los aztecas. La serpiente encarna el símbolo que se sacrifica por el género humano y retoma el esquema clásico de la iniciación, hecho de una muerte seguida del renacimiento (*Dictionnaire des symboles*, pp. 184-185).

En el corazón del relato metafórico de *Viaje a Rodrigues*, el abuelo de Le Clézio intenta reconstruir pedazo a pedazo el edificio (VR, p. 110), el escritor evoca *los vestigios esparcidos de una civilización aniquilada por una catástrofe* (VR, p. 111). Existe sin duda un párrafo significativo que enriquece nuestra hipótesis inicial cuando hablabamos de una indianidad perdida que conmueve profundamente al escritor, tema que será también evocado en otra temática, la de la isla Mauricio.

Esto corresponde sobre todo al momento donde el escritor describe el poder de las *Clavículas de Salomón*:⁹

Sin duda no hubo jamás en la historia del mundo nada comparable, salvo quizás la explotación de los Conquistadores españoles, este puñado de aventureros que llegaron en sus barcos al nuevo mundo, y que, con la ayuda de baratijas y de vidrio cortado, con sus caballos y sus arcabuceros asombraban a imperios enteros, acababan con civilizaciones milenarias, con todos sus dioses y todas sus riquezas (VR, p. 113).

Las Clavículas de Salomón encierran todo un lenguaje mágico, y simbolizan en *Viaje a Rodrigues* el secreto que buscaba el abuelo de Le Clézio, cuya búsqueda se extiende al propio escritor, lo que él llama *la casa de la vida* (VR, p. 113), *el sueño de un paraíso terrestre* (VR, p. 121) y *el camino de errancia* (VR, p. 122). Este lenguaje mágico se parece al del *Chilam Balam*, el libro de la civilización maya, paradoja asombrosa de un autor occidental quien propone una manera de identificarse con una cultura india que podría parecer, a priori, incompatible con el mundo moderno.

El narrador materializa, esta ilusión del Edén, con la figura de Euréka, casa fundada alrededor de 1850 y el lugar más importante de la familia de Le Clézio, que representa la época de esplendor a finales del siglo XIX, símbolo de belleza y de paz, lejos de guerras y desdichas:

La casa había sido el centro del mundo, de donde se podía reconocer los alrededores. ¿Cómo mi abuelo no la habría guardado siempre en su interior, incluso en el fondo de Ensenada de los ingleses, casa inmensa y silenciosa, abstraída

9. *Las Clavículas de Salomón* representan las llaves de la estrella de David. Llevan consigo el secreto de la magia de Salomón Suleïman, hijo de David y rey de Israel, jefe de los djinns que tenía el poder sobre los seres sobrenaturales y conocía los secretos del universo gracias a un talismán: un anillo mágico que tiene grabado el signo divino, la estrella formada de dos triángulos invertidos dibujando un hexágono en el centro del cual está escrito el nombre de Allah (VR, p. 112).

en el secreto de su jardín de Edén, llevando en ella el recuerdo de su nacimiento, como un lugar adonde no se regresa nunca? (VR, p. 129).

La idea de lugar sagrado y de centro del mundo es también lo que anhela Mao,¹⁰ figura femenina de *Onitsha*, que sueña con una África idílica donde podría vivir con el hombre que ama, lejos de prejuicios familiares. Pero, desafortunadamente esto será para ella sólo un sueño, ya que el continente africano que descubre al lado de su marido y su hijo, es muy diferente a lo que esperaba. África aparecerá en cada uno de los acontecimientos narrados, como una tierra devoradora, opresora, agresiva y mezquina.

En una perspectiva opuesta, *Desierto* representa el regreso a la unidad primordial a la inmovilidad de la eternidad y de la perfección. La novela está compuesta de dos relatos independientes: el histórico que narra la aventura colectiva de los nómadas del desierto, exterminados por las tropas de la armada francesa durante la colonización de Marruecos efectuada entre 1909 y 1912, y la historia de una aventura individual y ficticia, la de Lalla, joven marroquí nacida en el desierto, quien realiza un viaje a Marsella, ciudad europea que le permitirá confrontar sus falsas ilusiones como inmigrante dentro de una sociedad occidental que la agrede.

El relato de la vida de los nómadas del desierto y de Lalla corresponde a una sucesión de acontecimientos que sugieren la búsqueda de un espacio idílico, el que evocamos como la *edad de oro*, dimensión donde se conjugan la inmensidad, el silencio y la luz del desierto con los sueños simbólicos de todos los personajes reales o ficticios.

El desierto aparece como un espacio ilimitado, un horizonte perdido de gran valor simbólico y un eco revelador ante el destino trágico de los personajes del libro. Se percibe un doble movimiento que lleva al texto a proyectarse entre una realidad contundente vivida históricamente en Marruecos, y un sitio geográfico de otro tiempo que recrea el sueño exótico del nómada perdido en una sociedad moderna. En este choque de un Occidente ávido y destructor de las culturas antiguas, surge el mito de la *edad de oro*, como un eco que enriquece el destino de todos los personajes de *Desierto*.

10. Maou es la madre de Fintan y la esposa de Geoffroy, los tres personajes principales de la novela reflejan la rebeldía de Le Clézio frente a los problemas racistas de África.

Esta travesía por el desierto es larga y dura, pero ve surgir bajo los ojos de los protagonistas la senda invisible de una búsqueda maravillosa, al amparo de un destino que les espera:

Aparecieron, como en un sueño, en la cumbre de la duna, medio escondidos por la bruma de arena [...] Caminaban sin ruido sobre la arena [...] No había nada sobre la tierra, nada ni nadie (D, pp. 7-8). Habían salido desde hacía semanas, tal vez meses [...] (D, p. 10). Habían caminado así durante meses, años. (D, p. 12). Llegaron delante de la tumba (D, p. 25). Todos venían de muy lejos e iban hacia el Sahara, como si eso debiera ser el fin de su viaje (D, p. 43).

Sin duda son personajes que buscan *el único y quizás el último país libre* (D, p. 13), cuya representación evoca un espacio secreto, el sueño de la Tierra prometida y la metáfora de la *edad de oro*: “Era un país fuera de tiempo, lejos de la historia de los hombres, quizás, un país donde ya nada podía aparecer o morir, como si estuviera ya separado de otros países, en la cumbre de la existencia terrestre” (D, p. 11).

Es relevante constatar que casi todos los protagonistas de *Desierto, El buscador de oro, Viaje a Rodrigues y Onitsha*, evocan una *edad de oro* que se opone al desarrollo de la sociedad occidental.

Pero existe también en la obra de Le Clézio una *edad de oro* de lo femenino, como expresión de un ideal, de un sueño percibido a través de la mujer y su entorno natural.

Las figuras femeninas del escritor existen bajo una forma más o menos esquemática, entrelazadas en la eternidad donde reina al final de cada historia la armonía.

Este es el caso de Lalla en *Desierto* y de Esther y Nejma en *Estrella errante*, tres protagonistas depositarias de la historia de sus pueblos. Esta especie de realidad que se inserta como un sueño hace pensar en la belleza de las mujeres indias, quienes reproducen el efecto de su libertad.¹¹

11. Es una imagen que nos habla de la mujer india, la imagen misma de la belleza y concebida como su libertad total: *La belleza no es un milagro, ni el resultado de un azar: La belleza de la mujer india es el efecto de su libertad. Libertad de ser lo que ella es, sin temores a prohibiciones morales o religiosas, libertad de escoger por su cuerpo y por su espíritu, por su trabajo, sus apareamientos y sus alumbramientos* (H, pp. 24-25).

Lalla¹² es una figura representativa de la condición femenina y de las mujeres árabes que luchan por conquistar su libertad y preservar una identidad amenazada inclusive por su propia raza. La dicha de la joven Lalla será aquella que han vivido sus antepasados, los nómadas del desierto, dicha efímera y frágil que finalizará con la llegada de los europeos al continente africano.

En la novela *Estrella errante*, las dos figuras femeninas protagonistas de la historia, Esther y Nejma, aspiran a una dicha que sugiere la *edad de oro*. Para Esther será evocada por la tierra prometida que buscará con su madre en el viaje que realiza a Israel. Para Nejma, representa también la búsqueda de aquella tierra prometida sin nombre, cuando abandona territorios ocupados por colonias palestinas en tiempo de guerra huyendo de los campos de refugiados. La idea de vivir en un espacio sagrado y bienaventurado estará siempre presente en cada desplazamiento de ambas mujeres, constituye un recorrido en busca de la dicha perfecta. Sin embargo, la evocación de este paraíso perdido en los sueños de las protagonistas, les permitirá resplandecer como dos estrellas errantes que aspiran a encontrar un universo ideal y utópico.

Del mismo modo que los textos del escritor idealizan y valorizan a la mujer, también otorgan un espacio significativo a niños y adolescentes. En *El desconocido sobre la tierra* (1978), Le Clézio manifiesta que “la alegría simple de los niños está cercana a los milagros”.

El escritor sugiere que los niños son portadores de inocencia, esperanza, ingenuidad y creatividad, lo que les permite encontrar en su medio ambiente caminos de libertad para desarrollar un espíritu soñador. Esta idea puede asociarse estrechamente a la felicidad que caracteriza la infancia, etapa en la cual naturaleza,¹³ libertad¹⁴ y amistad juegan un papel esen-

12. El nombre de Lalla significa “Señora” en árabe. Se sabe que Le Clézio lo escoge con el fin de evocar la condición femenina de las mujeres árabes. Por otra parte, Lalla es cercano al nombre de Laïla que significa “la noche” en árabe, imagen simbólicamente femenina y asociada a la noche en oposición “al día” o a “la luz”, términos evocados para la figura masculina.

13. Le Clézio se interesa en las relaciones dichosas y fecundas que los niños establecen con el mundo que les rodea. Lalla es el ejemplo en la novela: ella *conoce todos los caminos, todos los hundimientos de las dunas* (D, p. 76).

14. La libertad para los niños es algo verdaderamente valioso. No conocen ni leyes de trabajo, ni limitaciones de la escuela. Le Clézio no evoca nunca con entusiasmo el medio escolar. Algunos de sus personajes como Lubally o Daniel en *Mundo y otras historias*, huyen inclusive del liceo con el objeto de buscar su libertad.

cial en la vida, lejanas a las desgracias o infortunios del mundo moderno frecuentemente caracterizado por guerras, dolor, hambre y pobreza.

En los diferentes relatos de *Mondo y otras historias* (1978) y *La ronda y otros acontecimientos diversos* (1982), el escritor pone de manifiesto el sueño evocador de la infancia y la adolescencia, describiendo en las diversas historias de ambos textos, características de dichas etapas de formación donde se desarrolla la memoria que nutre toda la existencia humana.

Esto permite relacionar, de una manera simbólica, la infancia y la adolescencia con la noción de indianidad, como reflejo de una edad idílica y en la añoranza de un sueño simbólico con el mito de una *edad de oro*.

No obstante que cada uno de los relatos breves de Le Clézio contempla situaciones y problemáticas diversas, todos conducen a un esquema común: el rechazo al mundo de los adultos y a la civilización contemporánea. Casi todos estos niños y adolescentes son seres vulnerables física y psicológicamente y logran definirse por las carencias que marcan el origen de sus ilusiones individuales: Mondo es un chico totalmente solitario y rechazado por el mundo, que sólo desea aprender a leer y a escribir; Jon es un iluminado y será llamado a la cumbre de una montaña por el sueño de una aparición milagrosa; Lullaby no soporta la ausencia de su padre, se rebela y huye del colegio; Gaspar sueña con una vida salvaje que no tiene.

La hostilidad y la indiferencia del mundo occidental afectan los sueños de cada uno de estos personajes (*Mondo*¹⁵ y *La ronda*¹⁶). Sólo el mar, el viento, el sol y los paisajes mediterráneos satisfacen su propia búsqueda y compensan su soledad, su desamor y el abandono de sus seres queridos. El universo evocador de una *edad de oro* refleja en la infancia y en la juventud la imagen simbólica de un retorno a una edad armoniosa:

15. Mondo no tiene familia, ni casa y vive en completa libertad. Sube a la colina donde se encuentra la casa paradisíaca de Thi Chin quien lo alberga por algunos días y donde encuentra temporalmente refugio. Lullaby es una chica que decide abandonar temporalmente el colegio y se refugia también en una casa abandonada llamada CARISMA, símbolo de la gracia. Daniel huye de su pensión para llevar una vida salvaje junto al mar y encuentra el sitio paradisíaco. Del mismo modo Gaspar se aísla en un valle perdido donde la naturaleza está aún intacta.
16. Martine (*La ronda*) como Tayar (*El escape*) buscan la libertad y la felicidad, la primera los encontrará con su propia muerte, y el segundo en la huida que emprende lejos de la armada hacia un inmenso valle desconocido. Villa Aurora representa la casa ideal en la cumbre de la montaña donde todo puede soñarse, inclusive los deseos de su infancia. Pouce y Poussy (*La gran vida*) huyen de la casa familiar y emprenden viajes prohibidos dándose la gran vida, sueño que han tenido desde su infancia.

“Es la luz [...] que borra la memoria, que nos hace puros como una piedra blanca. La luz lava el viento de la desdicha, desaparece las enfermedades, las maldiciones” (D, p. 187).

La transformación vivida por los niños y los jóvenes de *Mondo* y de *La ronda* están cercanas a lo que Esther, Nejma, Lalla y Laïla lograron en *Estrella errante*, *Desierto* y *Pescado de oro*. Es la misma claridad que caracteriza el universo indio donde las experiencias de vida están definidas como una especie de iluminación divina, en contacto con la naturaleza, lejanas a las vivencias en el mundo occidental.

La novela *Tierra amada* (1967) no está lejos de este contexto, ya que narra el recorrido que realiza alrededor del mundo un pequeño llamado Chancelade. Este personaje atraviesa ciudades y regiones salvajes en una eterna huida que inicia cada día durante su infancia, su juventud, su vejez y su muerte. La esperanza del personaje es el de estar vivo *bajo el cielo*, entre paisajes naturales que enriquecen su imagen de fortuna y felicidad. Esta evocación prueba la necesidad irresistible de Chancelade por evadirse de la colectividad occidental.

El sucesor de Chancelade se encuentra en el Joven Hogan,¹⁷ personaje del *Libro de las huidas* (1969), el viajero que escapa de país en país, cambiando de personalidad y conocido bajo diversos nombres: J.H., J.H.H., Daniel Earl Langlois, Juanita Holgazan, J. Hombre Hogan. La narración destaca el tema de un viaje continuo que inicia en el desierto, a través de los ríos, por las ciudades de Vladivostok y New York, por la provincia de México y de Perú, utilizando todos los medios de transporte imaginables. El tema de la búsqueda de un sueño está incluido en el itinerario de una manera simbólica. La añoranza de una *edad de oro* se muestra en la evocación de un lugar fabuloso: “[...] islas bienaventuradas de los mares tropicales: la más grande, la más antigua de las búsquedas: la de un espacio habitable: encontrar el lugar que les mantendrá en paz, en vida [...], continuar la marcha hacia la imagen la más precisa de sí” (LF, p. 169).

No obstante que en todo el recorrido el Joven Hogan no encuentra el lugar que imagina en sus sueños, *El libro de las huidas*¹⁸ transmite la

17. La palabra *hogan* designa, según el diccionario, la habitación de los indios Navaho. Está construida de tierra, de ramas y recubierta de lodo.

18. En ciertos episodios del *Libro de las huidas*, puede sentirse la presencia del mundo amerindio a través de las etapas de transformación que Hogan sufre en el itinerario que recorre. Esto puede explicarse con la

esperanza de haber encontrado este espacio paradisíaco, una especie de El Dorado, el encuentro de una herencia perdida: "Quisiera que el viaje sirviese para encontrar, para heredar" (LF, p. 112).

Para Naja Naja, protagonista de *Viaje al otro lado* (1975), viajar representa también la espera de este sueño. Comparada con la *serpiente emplumada* (VC, p. 52), evocación divina de los indios en Mesoamérica, Naja es un ser invisible que recorre la tierra y el espacio, se traslada y pasea por doquier, al azar, siguiendo todos los caminos existentes, sin límites y fronteras, cruzando inclusive las barreras de la estratósfera.

Del mismo modo que Chancelade y Hogan, Naja Naja es también un acto mítico.¹⁹ Y es precisamente el mito de la *edad de oro* lo que los tres personajes persiguen. Esto traduce una búsqueda desafiante y silenciosa hacia la libertad, cuyo precio es el exilio en dirección de una cultura o una identidad diferentes. En este universo, el texto es como un recorrido interminable donde nadie conoce o imagina su fin, y sugiere en cada viaje, el encuentro de una dicha cósmica que al contacto con la naturaleza puede identificarse con la armonía india.

En *Viaje al otro lado*, Naja se mueve en silencio como en un sueño e inventa el espacio para encontrarse en unión con el universo:

Naja Naja esta tendida bajo el cielo, siente su cuerpo crecer en el espacio sin límite, sin movimiento [...] Naja Naja cruza las barreras de la estratósfera, se extiende en lo negro. Invisible, ligera, se encuentra en el centro de una gran esfera donde brillan los puntos luminosos (VAC, p. 212).

Este espacio donde la heroína busca evadirse más allá del horizonte real, es un espacio que evoca la orilla del mar como un lugar paradisíaco, lejos de cualquier ruido y de cualquier tumulto humano.

Las descripciones de la novela ilustran el sueño de un viaje, hacia una edad bella, la representada por la *edad de oro* de ayer y de hoy. Es el

iniciación, el aprendizaje y el contacto que éste tiene con la naturaleza en oposición al mundo occidental representado por las grandes ciudades. Hogan en sus diferentes personalidades se vislumbra simbólicamente como el indio que logra tener acceso con la fuerza cósmica del universo.

19. Resulta interesante destacar el siguiente párrafo donde Naja se describe: *Soy muy grande, inmensa. No pueden verme ahora porque no están fuera de mí, están en el interior de mi cuerpo. Soy la que habitan. Desde hace mucho tiempo se preguntaban lo que eran la luna, las estrellas, la tierra, los árboles, el mar o las nubes [...] están en el mi interior* (VA, p. 276).

de la presencia de Pachacamac,²⁰ lugar donde todo reposa, donde todo está en calma. Es una zona mágica donde el dolor y la muerte no existen.

El caso de Adam Pollo en *El Proceso verbal* (1963) es también otro ejemplo; lo ubica en una casa abandonada en las alturas, sitio donde se refugia, escapando de los barrios urbanos y peligrosos, y atraído por el llamado del mar.

En la parte central del libro *Viaje al otro lado* reaparece la imagen de la ciudad moderna,²¹ y paradójicamente también al borde del mar, con sus automóviles, sus cafés, sus publicidades, representando la génesis y el fin del mundo. Pero surge Pachacamac, el eco del paraíso perdido, que resulta ser, según Le Clézio, el último país donde podemos encontrar las huellas de la *edad de oro*:

Era como al principio [...] cuando en el mar del ensueño el sueño nacía apenas [...] Los sueños se habían abolido porque habían llegado al final de su historia [...] las serpientes se unían por un nudo, y la tierra, el espacio, el sol y también la luna que nadaba en su agua no eran más que las regiones circulares de ahora: la serpiente de diez cabezas estaba en el centro (VC, p. 308).

El último párrafo del libro conduce a la entrada del reino donde no se habla, es el mundo del silencio, el país silencioso, aquél que está finalmente en el centro de sí mismo y en cuyo espacio se terminan todas las preguntas posibles.

Esta aseveración es, sin duda, la más cercana a la *edad de oro* y a la indianidad: “La gran invención de los Indios, es el silencio²² [...] una ausencia de ruido, como esto, en todos los actos de la vida cotidiana” (H, p. 34).

20. Según el texto de Le Clézio, Pachacamac es la última parte del *Libro de las huidas*. Es un sitio simbólico: *el corazón del mundo y del desierto, todo era lejano, extraño, distante, pero próximo al mismo tiempo, las rutas apartadas habían trazado la eterna cruz, la vida continuaba existiendo, pero era otra vida, no había ya soledad, las pasiones estaban abolidas, las tormentas, los sismos, se había perdido su imagen, inclusive su nombre* (VC, pp. 298-307).
21. *Nada dura por siempre en el país de los ruidos. Las cosas transcurren rápidamente, tapiz de autos que se abalanzan gruñendo, hócico hacia abajo [...] una fresadora que silba a 8000 vueltas por minuto [...] un avión pasa con el trueno de sus reactores [...] un trozo de cielo color de tinta* (VC, p. 258).
22. El hombre indio conoce por instinto el poder del silencio. Si desconfía del lenguaje, de la expresión, es porque está consciente de los peligros que entrañan. Para el indio el silencio no sirve solamente para comunicar, puede también ser una traición y una exposición de sí misma. Es una concepción diferente en el mundo occidental (*Haï*, pp. 34-41).

Y es a partir de este silencio que *Viaje al otro lado* parece recorrer el simbolismo que implica la *edad de oro*: “Quisiera hablarles de lejos, por largo tiempo, con palabras que no serían solamente palabras, pero que nos conducirían hasta el cielo, hasta el espacio, hasta el mar” (IT, p. 7).

En cuanto al silencio que se describe en *Desierto* (1980), emana del desierto así como del cielo, forma parte de la inmensidad del universo y opera como un personaje que enriquece el tema:²³ “[...] Ellos permanecían en el silencio, los hombres y las mujeres [...] Ese gran silencio que pasaba continuamente sobre las dunas, era un verdadero secreto (D, pp. 17-18).

La significación del silencio en el desierto está relacionada con las vivencias históricas o ficticias de los personajes. Las inclemencias del desierto o las experiencias vividas de cada uno de ellos resultan una especie de purificación individual necesaria y compleja, como el sueño de un regreso al pasado, a la nostalgia de una edad perdida, imaginable apenas antes del nacimiento. Lalla, la heroína ficticia, dignifica el regreso a su país de origen, después de pasar por duras pruebas de miseria y racismo en Francia, transformando un falso sueño que ella se había hecho del mundo occidental. También los personajes históricos ilustran a través de la guerra el proceso trágico de su colonización y de su muerte. Surge lo visible y lo invisible de un país mítico que encontrará entre su espiritualidad y el materialismo de una guerra, el sentido a su existencia: la belleza y la memoria de pueblos milenarios del Sahara que anhelan la armonía.

El regreso a esta armonía concebida frecuentemente antes del nacimiento, la retoma también Le Clézio en el *Desconocido sobre la tierra* (1978); obra que permite confirmar el enlace que existe entre la *edad de oro* y la *armonía prehispánica*. La vida de este niño desconocido originario de un país donde el lenguaje no existe, delata el misterio del personaje e indica la posibilidad y el encuentro de la dicha a través de los diversos paisajes que encuentra. Aunque huérfano, es un ser libre, pleno, consciente de su búsqueda: *el pequeño niño desconocido está sentado sobre una nube en forma de duna* (IT, p. 9).

23. La soledad y el silencio son elementos significativos en los sueños de los personajes, en la esperanza de éstos por encontrar la Tierra prometida que se dibuja como el sitio puro del origen de la existencia y el deseo profundo de la felicidad.

Esta revelación se destaca también en *La cuarentena* (1996), cuando el autor busca incansablemente en su relato *el otro lado del mundo y la otra extremidad del tiempo* (Q, p. 33). La isla Mauricio representará ese sitio sagrado donde Jacques y León, los únicos sobrevivientes de toda una época cercana al siglo XIX desaparecen, lo cual describe la búsqueda del autor: "Quizás son los únicos que llegaron verdaderamente en sus sueños a un tiempo que ya no existe" (Q, p. 25).

Surayavati, una joven india, será para León la guía que lo llevará a buscar ese sitio mágico, esa especie de isla donde sus antepasados fueron despojados de sus raíces y donde ella imagina encontrará las huellas. Un espacio maravilloso donde habitan pájaros, plantas y peces (Q, p. 191). Pero los personajes desaparecen al final de la narración como en un sueño y su vida se convierte tan sólo en una leyenda de aquella *edad de oro* tan añorada por los protagonistas de la historia. De este modo termina el autor su texto:

¿He perseguido una quimera? Hoy, al final de este viaje, no tengo nada como antes (Q, p. 536). Era el mismo verano [...] cuando León y Surayavati se borraron de la memoria de los Archambau, como si hubieran entrado en otro mundo, del otro lado de la vida [...] (Q, p. 540).

Cabe destacar que en todo el capítulo de la *edad de oro* los textos significativos evocados consideran dos ideas fundamentales:

- a partir de los diferentes recorridos que efectúan cada uno de los personajes ejemplificados, se nota cierta nostalgia reflejada en una voluntad de vivir plenamente un mundo más humano,
- en los textos hay una búsqueda contradictoria que desgarran tanto a hombres como a mujeres de la época actual: el anhelo por preservar la belleza de la naturaleza en contraposición con el desarrollo tecnológico de una civilización que puede caracterizarse por ser decadente o sofisticada y que empuja al ser humano a poner en peligro la naturaleza y la vida cotidiana en el planeta.

2. LA AGRESIÓN

Destruyendo las culturas amerindias el conquistador
destruía una parte de él mismo.
Le Clézio, *El sueño mexicano*.

Escribir sobre la agresión nos lleva a considerar la situación en la cual la violencia se ejerce de una manera injustificada, sin haber sido provocada. Esta actitud se opone directamente al respeto, a la comprensión, a la libertad de ser y por consecuencia, a la humanidad.

Quisiéramos comparar este capítulo con la parte alusiva a la conquista, etapa durante la cual el rapto, la guerra, la violencia, la profanación y la muerte, hechos provocados por los conquistadores españoles surgen con tal fuerza destructora que termina por exterminar a las culturas indias. Le Clézio denuncia y combate, conscientemente, a través de los textos de su periodo no mexicano, esta agresión, tan cruel como violenta. En la parte dedicada a la colonización ya advertimos la imagen de un indio agredido y oprimido, a punto de desaparecer aniquilado, arrojado de su medio ambiente y condenado al exilio,¹ como resultado de la conquista.

Es preciso recordar que el autor, desde la escritura de *Hai* (1971) y del *Sueño mexicano* (1988), comprendió profundamente el silencio de los oprimidos y agredidos, y su temática giró en torno a caracterizar seres frágiles y marginados, así como personajes duramente confrontados con la sociedad occidental.

1. En el libro *El sueño mexicano* aparecen varios párrafos donde Le Clézio explica que los indios se exiliaron hacia las regiones más pobres y más inaccesibles del continente: montañas, desiertos o bosques sofocantes, de manera que vivieron en aislamiento y en la marginalidad en relación al mundo occidental.

Entre los aspectos que ayudarán a definir la agresión en diversas obras de Le Clézio, se considera esencialmente: el rapto, la violación, la guerra y la profanación.

EL RAPTO

El rapto es privar de la libertad a una persona con la finalidad de obtener ventaja o beneficio. Puede también llevarse a cabo por rencor, placer, gloria, honor o riqueza. No olvidemos el provecho que los conquistadores obtuvieron desde su llegada al Nuevo Mundo: oro, mujeres, riquezas de grandes ciudades y sobre todo la explotación de los indios.

Dos textos de Le Clézio sugieren el tema del rapto de una manera particular: *El Proceso verbal* (1963)² y *Pescado de oro* (1997). Las dos historias se estructuran en situaciones muy cercanas a la realidad. La primera de ellas nos describe una aberrante relación existente entre el protagonista y la sociedad occidental: Adam Pollo es raptado y encerrado en un asilo psiquiátrico sin explicación alguna o razón coherente. La segunda historia en la que se une la violencia, la represión y la injusticia nos habla del rapto de Laïla, niña golpeada que quedará media sorda a la edad de seis años, y que será vendida finalmente a una mujer que tomará el papel de su abuela, involucrándola en una problemática existencial.

Si examinamos *El Proceso verbal*, la historia de Adam Pollo veremos que se desarrolla entre el inicio y el final del mes de agosto, una época de calor sofocante y bochornoso necesario para enlazar la problemática del libro. Esta historia, se debe abordar como una novela policiaca.³ Adam Pollo aparece como un personaje apenas dibujado en un cuadro más amplio que el mismo ambiente social y familiar, es una figura marginal en la sociedad y tiene aspecto de mendigo: “Estaba vestido únicamente con un pantalón beige, roto, sucio de sudor arremangado hasta la altura de las rodillas [...]” (PV, p. 11).

2. No obstante que este libro fue escrito por Le Clézio antes de su periodo de narrativa mexicana, existía ya en el escritor cierta nostalgia de los tiempos maravillosos donde los hombres conocían el respeto y la fraternidad.

3. La novela esta estructurada como una novela rompecabezas, es decir como una sucesión de acontecimientos discontinuos en apariencia que se van relacionando a través de la historia.

También es percibido como una especie de enfermo mental: “Él, hablaba cada vez más rápido y menos claro. El cansancio había enronquecido su timbre, y una especie de nerviosismo se mostraba en su cara” (PV, p. 198).

Cabe señalar que Adam Pollo no era ni un mendigo ni un enfermo mental. El momento en el que la policía lo detiene y lo lleva al asilo psiquiátrico pasa rápidamente y no será sino un azar del destino: este rapto repentino e inexplicable constituye una seria agresión hacia el personaje y un acontecimiento que cambiará toda su existencia. El cambio de vida que se impone a Adam Pollo llevará a considerarlo como un loco:

La ventana estaba [...] provista de barrotes que protegían de interferencias [...] sobre las cobijas de la cama y sobre su pijama a rayas [...] Adam pensaba en eso [...] en ese instante. Sentado con su pijama rayada en el borde de la cama de fierro. Se le había otorgado el derecho a fumar [...] se le había cortado el cabello y la barba (PV, pp. 204-205).

Adam sufre una especie de metamorfosis que ilustra su cambio total de vida, la toma de conciencia de sus propias creencias y el cuestionarse del papel de su existencia. No obstante que esta situación no sea un rapto común (de acuerdo a su definición), el personaje es tomado por sorpresa y alienado de la sociedad de la cual forma parte. Curiosamente, se le priva de su libertad física, pero su identidad mental quedará disponible para someterlo a un proceso verbal, dentro de una sociedad burguesa que quiere juzgar su integridad y quitarle su derecho a la libertad. A pesar de que el contenido de la novela está ligado al tema de la alienación, el rapto de Adam constituye el hilo conductor que ubicará al personaje dentro de la sociedad.

Su rapto significa la abolición de su personalidad y se le someterá a un interrogatorio conducido por siete estudiantes de psiquiatría. El rapto de Adam constituye una alienación del mundo occidental y le permitirá desligarse de su verdadera conciencia y de su libertad frente a las actividades de la vida cotidiana.

En el caso de *Pescado de oro* (1997), el rapto aparece sobre todo como un instrumento de agresión contra una niña frágil que con el tiempo afrontará con determinación, sus desdichas durante toda su vida. El rapto de Laïla tiene un precio material y se lleva a cabo a la edad de seis o siete

años cuando se le arranca del seno familiar. Laïla es todavía demasiado joven para entender las consecuencias de este vil rapto y de todo lo que le sucederá con el tiempo: "Cuando tenía seis o siete años, fui robada. No me acuerdo bien ya que era demasiado joven, y todo lo que viví después borró este recuerdo" (PO, p. 11).

A partir de este instante, Laïla no conocerá su verdadero nombre y otra identidad le será impuesta sin que el personaje pueda tener la elección de vivir en su país de origen y con su familia. Esta pequeña niña africana se topará en el transcurso de su vida con numerosas personas que la explotarán sin piedad y sin ayudarla.⁴ Le Clézio nos sumerge, mediante sus descripciones, en la miseria de Marruecos, en sus suburbios, en el lodo de sus calles, en sus burdeles, donde nos muestra la trágica historia de Laïla, un ser en fuga constante. Su rapto constituye el inicio de un recorrido crucial a la búsqueda de sus orígenes. Su encuentro con El Hadj Mafobe, un exiliado senegalés, será significativo para ella, sobre todo cuando éste le cuenta su historia con la cual ella se identificará.

El sueño de conocer sus orígenes, se convierte en el motivo de todos los desplazamientos que la adolescente emprenderá en el curso de toda la novela.

En los dos casos expuestos, Adam Pollo y Laïla, el rapto es la causa inicial que desencadena la historia de los protagonistas. Para Adam, es el rapto de su libertad, y para Laïla, es el rapto de su identidad. Adam y Laïla son dos seres marginados que no se beneficiarán del rapto que sufrieron, se convertirán, del mismo modo que los indios, en seres engañados, burlados, aniquilados y arrancados de sus verdaderos orígenes.

LA VIOLENCIA

Cuando la violencia se convierte en crimen, inventa la libertad.
Le Clézio, *La Guerra*.

Si se considera que la violencia es la brutalidad y el abuso de fuerza que se ejerce sobre una persona para obtener un consentimiento, ciertas novelas de Le Clézio ilustran la temática de la violencia como un despojo, una

4. Se retomará la búsqueda de Laïla en la parte dedicada a la pérdida de la identidad.

aniquilación y una profanación ejercidos sobre la humanidad. Hablar de violencia en la obra de Le Clézio retoma la temática evocada en sus “obras mexicanas” donde el escritor revela los problemas suscitados en el Nuevo Mundo a partir de la llegada de los conquistadores españoles.

El escritor dirige un reproche severo a los “conquistadores” que por “derecho de conquista”, se apropiaron del oro y de las riquezas materiales de los amerindios y de las inmensas extensiones de tierras fértiles que formaban parte de la vida india.⁵ Los conquistadores españoles transformaron, sin duda, a los indios en esclavos y se beneficiaron, en una larga perspectiva histórica de su concepción mágica de la existencia. Esta empresa habla de la violencia ejercida para destruir culturas, explotarlas, imponerles una religión y una manera occidental de vivir.

El punto de fricción y de choque entre las dos civilizaciones que se encontraron en el Nuevo Mundo, explica sus dos visiones diferentes de concebir la existencia: la que quería vivir en armonía con la vida y las leyes del cosmos, representada por el indio; y la que se aprovechó de los colonizados con un espíritu de rapiña, representada por el conquistador español.

Estas diferencias contundentes permiten distinguir en nuestro análisis tres tipos de violencia:

- *la violencia psicológica* ejercida por diversos medios psicológicos: la imposición de modos de vida y conductas que tienen como finalidad la manipulación del pensamiento y del ser;
- *la violencia física* ejercida por la humanidad a través de la guerra, donde las armas y las máquinas tecnológicas juegan un papel esencial en la destrucción;
- *la violencia* que conduce a diferentes acciones dentro de las cuales la *profanación* y el despojo provocan la alienación de los seres.

Esta clasificación propone “tres tipos de violencia” que se encuentran frecuentemente relacionadas. Su distinción es necesaria y es sensible

5. Entre 1492 y 1550, el mundo amerindio será tragado por la conquista española. Para los amerindios, la tierra es un medio de subsistencia pero también, la *Madre de los Hombres* y no puede ser propiedad personal. El indio no entendió nunca al occidental que maltrata, que hiere y viola la tierra para producir cosechas abundantes y malgastadas. El indio no entendió tampoco, la rabia con la cual el conquistador se robó el oro, mancilló a la mujer india y profanó y destruyó sus templos, sus ciudades y sus dioses.

al drama vivido por la humanidad desde hace siglos a través de la destrucción y aniquilamiento de comunidades enteras sobre el planeta.

En esta perspectiva, los textos leclezianos ofrecen ejemplos variados y significativos. Los personajes de sus diferentes historias, ya sea se llamen Laila o Jaiques, Nejma o Esther, Lalla o Alexis, Martine, o Mondo, Besson o Tranquilidad, Frida o Daniel, Adam Pollo o Charles Melville Scamonn, ya sea que se trate de personajes ficticios o históricos, son, todos a la vez, víctimas y vencedores, figuras que sufrieron la violencia por medio de la crueldad, la alienación, la profanación y la misma muerte, con el objeto de lograr una especie de liberación individual.

Violencia psicológica

Desde *El Proceso verbal* (1963), primera novela de Le Clézio, el autor marca cierta orientación hacia la violencia psicológica sufrida por sus diversos personajes.

A partir del momento en el que la sociedad impide a Adam Pollo vivir normalmente; será alienado y violentado desde que entra al hospital psiquiátrico donde se le diagnostica un “estado de manía depresiva constante, que puede evolucionar hacia la confusión, e inclusive hasta la psicosis delirante aguda” (PV, p. 227). Una serie de especialistas lo interrogan con el objeto de encerrarlo, este interrogatorio que se convierte en un proceso verbal les permite privar a Adam de su entorno social y de su libertad individual, situación que él aceptará sin problema al final de la historia.

Con esta óptica, *Los Gigantes* (1973) ofrece frecuentemente ejemplos de violencia psicológica a partir de objetos, cosas e imágenes que son curiosamente personificados:

Están siempre ahí, los ojos, los dientes, las uñas, los precipicios hundidos tapete en la sombra, o bien brillantes en la luz, ávidos por vencer y por devorar (LG, p. 26). Hyperpolis era un rostro, un cuerpo. Un cerebro también [...] (LG, p. 53). Eran signos aparentes de violencia, los pararrayos, las flechas, los aparatos para triturar, los martillos neumáticos, los picos, los cascos de botella, los puñales (LG, p. 84).

Hyperpolis es el lugar propicio para llevar a cabo una empresa de dominación y de agresión donde las fuerzas antihumanas, los Maestros o

los Gigantes, logran manipular gracias a la electricidad, fuerza y manifestación de violencia psicológica.

Este tipo de violencia psicológica tiene como resultado una agresión física que se percibe también en las diferentes palabras frecuentemente utilizadas por Le Clézio: el calor *profundo, terrible, pesado, intenso, total*, en la historia de Martin (F, pp. 132-173), una fiebre *reseca, desprendida e invisible*⁶ (F, pp. 9-59) y como una especie de estallido muy cercano a un bombardeo. El escritor utiliza metáforas que toma prestadas del arte militar: *verdadera guerra solar; la paz es fusilada por la luz [...], rayo de luz como balas de una ametralladora* en la historia de J. P. Paoli, el hombre que camina (F, pp. 107-137). La luz forma parte de la violencia psicológica de la vida cotidiana: “[...] golpea como un salvaje [...] recubre todo sobre su paso [...] la luz forma parte de la violencia del paisaje, y la tierra sumisa, solo se ofrece a ella, él, su piel tierna arrugada y dolorosa (F, pp. 185-186).

Después de la luz, el ruido se resiente como un choque insoportable de violencia psicológica: “[...] pequeños monstruos de gritos estridentes (F, p. 116), con gritos, aullidos feroces e inhumanos (F, p. 121), los altoparlantes empezarán a mugir (F, p. 160), el ruido ensordecedor por doquier a la vez (F, p. 221)”.

Así como el ruido, la electricidad parece hundirse en los pulmones: “[...] con minúsculas violentas explosiones, gotas animadas de una velocidad prodigiosa pesada, balas de ametralladora” (F, p. 116).

Inclusive la lluvia cae como una agresión para Martin: “Cada gota estallaba sobre su piel con violencia (F, p. 161).

La fiebre, el dolor, el sueño, el cansancio de los diferentes personajes de *La Fiebre* constituyen elementos propicios al cataclismo cuando las cosas más banales y los acontecimientos más anodinos adquieren una dimensión inaudita, como todo un torrente de sensaciones violentas que dañan la simple percepción visual y sensorial de los seres y causan su sufrimiento. Un ejemplo privilegiado de este procedimiento lecleziano es el tema de la agresión por los insectos, *estremecidos por una rabia misteriosa* (F, pp. 158-160). Roche será también *roido, mordido, chupado* por la onda de la fiebre: “[...] era como tener su cuerpo entregado a las hormigas,

6. La violencia estallaba por doquier, los puños se cerraban y golpeaban la carne en los lugares sensibles.

y sentir las miles de mandíbulas morder frenéticamente en la carne viva". (F, p. 11).

El autor confiere frecuentemente una existencia metafórica a esos artrópodos peligrosos. Es una especie de animalización agresiva que se ve también en la transformación de Beaumont: "[...] su cerebro [...] se convirtió en una especie de animal (F, p. 62).

Del mismo modo la Señorita Vanoni se compadece del ronquido atroz de Joseph: "[...] me duele [...] en la cabeza [...] como una bestia que carcome" (F, p. 208).

Si el acceso de fiebre de Roche y la rabia en los dientes de Beaumont son imaginados como una invasión y un sufrimiento mortal, constituyen también ejemplos violentos que evocan el tema de la desintegración y la invasión progresiva del ser por una fuerza *brutal, ciega, sobrenatural, que arrasa, rompe, vacía, carcome el mundo viviente*.⁷

El Diluvio (1966) sugiere también una violencia psicológica que conduce a una larga narración de trece jornadas principales que desencadenan un estado de caos en el que se sitúa una historia de suicidio que el escritor relata. Notoriamente esta historia revela una fuerte guerra psicológica interior de los personajes. Se percibe cómo su vida puede ser valorada o destruida por otra conciencia. La vida de François Besson relatada en estos trece días será el resultado de su infortunio. A partir del día que escucha las confidencias de su amiga Ana y su posible suicidio, grabadas sobre una banda magnética, no verá otra salida que la propia muerte. El día trece constituye, sin lugar a dudas, el resultado de un proceso de manipulación y de violencia psicológica muy fina que evocará el trágico desenlace. Después de haber renunciado a todo, al dinero, al trabajo, al amor y a la felicidad, Besson escucha el revés de la banda. Percibe a través de la voz de Ana que ésta mintió, y que no obstante tenga razones que la incitan a suicidarse, son difíciles de decir. A pesar de ello, la chica termina por matarse grabando su agonía.

En efecto, Besson es testigo de esta muerte gracias a la grabación. El texto muestra como la vida humana es frágil y efímera y los protagonis-

7. Párrafo significativo que menosprecia el fenómeno humano en beneficio de la naturaleza: *La realidad estaba allá. Siempre más allá [...] La paz de este valle era una tortura inexorable, un mal que desafiaba cada criatura en su autonomía [...] Había algo rabioso, demente, con una duración cruel, que reinaba en el interior de los seres* (F, p. 182).

tas son agredidos, usados y aniquilados. François Besson llegará a conocer, en su confusión interior, el significado que puede producir la muerte: un deseo inexplicable entre la razón de vivir y el deseo de morir. Evoquemos el décimo día: “Besson conoció el hambre, la sed y la soledad. En la ciudad, ahora loca de ruidos y movimientos, fue empujado, expulsado, como una bala, casi exterminado” (DÉ, p. 194).

El texto reproduce la guerra interior que Besson y Anne experimentan durante este periodo. Las experiencias de cada uno de los personajes minan hasta sus instintos vitales. En este caso, la violencia psicológica constituye una agresión individual dirigida hacia Besson. Él se siente totalmente acabado. Inclusive hay un párrafo en el libro que ejemplifica metafóricamente la situación de Besson con respecto a la guerra simbólica de conquista: “[...] el aplastamiento rechinante del pie que raspa, surgía al final de las calles, crecía, se convertía en un desfile de soldados armados, en una toma de posesión de territorios, en una fila de conquistadores” (DÉ, p. 194).

La agresión de la sociedad que sentía Besson es muy significativa. La conquista de México, puede ser comparada a lo vivido por los personajes del libro, aniquilados por sus propias creencias o sus propios fantasmas. El momento de agonía de Anne, causado por su fragilidad humana, se expone como si se quisiera revivir la desorientación experimentada por Noé en el momento de acaecer el diluvio: “Es como si... hubiera habido un diluvio... Sabes, Noé miraba las aguas muertas. No entendía lo que pasaba... La tierra estaba moviéndose [...] El ruido del aniquilamiento sonaba secamente, una sola vez antes del silencio” (DÉ, p. 262).

Violencia física

En el caso de la violencia física, ésta aparece como una prueba crucial para los personajes en varias novelas de Le Clézio. Este tipo de violencia se percibe de una manera significativa en *La Guerra* (1970). A partir del título del libro, la violencia física es concebida como una fatalidad irremediable sobre el planeta. Y constituye una pulsación hereditaria que proyecta a los humanos unos contra otros. Frecuentemente, aquellos que viven la guerra de un modo directo no llegan a entender verdaderamente su significado:

La guerra comenzó [...] La guerra de los crímenes y de los insultos, la furia de las miradas, la explosión del pensamiento de los cerebros (G, p. 7). El pueblo estúpido vivía la guerra, y no lo sabía [...] ellos vivían en la guerra [...] en el centro mismo de la masacre, ellos, sus mujeres y sus perros (G, p. 223).

El relato de los acontecimientos toma una dimensión interminable que conduce a la descripción de lugares familiares, inimaginables y terribles para aquellos que no conocen la guerra.

Desde las primeras líneas de la novela, el narrador escribe: "La guerra comenzó, nadie sabe ya dónde ni cómo, pero es así. La guerra se inició para durar diez mil años, para durar más tiempo que la historia de los hombres. No hay escape posible" (G, p. 7).

Esta guerra es una catástrofe permanente, universal, y la paz no es más que una ilusión destinada a quedarse entre los sueños lejanos de los hombres: "Cada día que pasa, se ve la progresión del mal" (G, p. 46).

La guerra constituye una agresión física que se desarrolla poco a poco y en la cual la muerte es el único camino de liberación frente al sufrimiento de antiguas civilizaciones que ya desaparecieron:

Las civilizaciones del sol van a desaparecer. No podían durar. Todos los bloques de piedra, los templos, las escaleras no podían detener el paso del agua (G, p. 12) [...] El mundo no ha olvidado nada. Se venga.

De lo profundo del tiempo corre, acude para la masacre. Hará cesar de golpe todos los viejos sueños [...] va a difundir el pensamiento con sangre (G, p. 13).

Podemos preguntarnos, si Le Clézio escribió *El Diluvio* en 1966 y *La Guerra* en 1979 sin haber todavía vivido entre los indios, ¿por qué el autor deja ver en la escritura de este periodo un lazo estrecho con las antiguas civilizaciones precolombinas que desaparecieron? Parece que en su discurso literario ya existía un horror constante hacia la guerra y una admiración hacia las culturas destruidas y aniquiladas por los conquistadores.

Bajo la mirada del escritor y de Béatrice B., la figura principal de *La Guerra*, se observa la violencia física de la guerra infligida en el mundo actual:

El ruido estalla con tal violencia que de pronto ya nada es seguro.

Las playas, los ríos, los bosques. Los picos de las montañas, ¿dónde están? [...] Todos los ruidos, todos los ruidos [...]: los silbidos del escúter, las chicharras de las motocicletas, los chirridos de los trolebuses, los gruñidos de los automóviles. Los claxon, agudos o graves [...] los chillidos de los frenos, los tamborileos de los vagones ferroviarios. (G., p. 113)

A través de la mirada atónita de Bea B. se percibe un mundo simbólico donde la guerra está presente y del cual ella no podrá escapar: “Mientras que resonaban los ruidos de muerte, ella huyó. Corrió con sus pies desnudos a través del desierto poblado de ruinas (G, p. 19).⁸

El origen de la guerra no se explica nunca en la novela, a pesar de que es la huella física recubierta de sangre la que da esencia al relato: “[...] el color rojo es intenso, cubre el cielo de un lado al otro. Inclusive las sombras son rojas” (G, p. 225).

La presencia del Señor X, figura secundaria de la novela, es considerada como una maldición en esta empresa agresiva y universal. Este personaje querrá detener el corazón de Bea B. quien observa caer la tierra en ruinas. Se siente la desesperanza atroz de un futuro incierto a la vez que la nostalgia profunda por el pasado de la humanidad. Se evoca todo un sentimiento de pesar frente a todas las guerras provocadas por los hombres desde la antigüedad.

Con Bea B., el escritor parece reconstruir una especie de Génesis de los tiempos modernos donde la violencia material está siempre presente en el movimiento de autopistas, carreteras, automóviles, aeródromos, grandes almacenes, cafés, discotecas, etc., sitios donde el hombre se involucra en el proceso de agresión. Le Clézio evoca verdades terribles por medio de este caos tecnológico mundial, mientras que la búsqueda de una esperanza lejana está implícita: “Hay tantas cosas por aprender, por ver. Nadie se maravilla de nada” (G, p. 82).

El escritor imagina situaciones y deja escuchar voces sonoras que trastornan el medio ambiente y el futuro de los seres humanos obligados a aceptar la violencia de una guerra tecnológica que les produce una especie

8. Con este párrafo, la imagen del indio viene a nuestra memoria. Quinientos años más tarde se hace presente: la desaparición de las civilizaciones amerindias fue un genocidio y un accidente cultural que consumió el nacimiento de Occidente. Se combatió al indio con gran violencia hasta en su huida.

de malestar: “Cientos de voces, quizá, que salen de los muros invisibles” (G, p. 259).

La voz desgarradora de la guerra se refleja en todos los cementerios: “¡Hay tantos! Cementerios de basura, cementerios de perros y de ratas, cementerios de automóviles” (G, p. 272).

Constituye una guerra desconocida, expandida por doquier, una violencia física sobre los campos de batalla, y en las ciudades que acaban de nacer. Una guerra que el texto denuncia bajo la forma de un Apocalipsis: “Aquellos que verán la paz no están todavía aquí, inclusive no han sido concebidos. Yo mismo, no estoy verdaderamente seguro de haber nacido” (G, p. 269).

La violencia física puede también ejercerse de una manera fantástica y mecánica, por ejemplo en *Los Gigantes*,⁹ texto publicado en 1973, se señala que los problemas de la humanidad no han sido resueltos. El texto consigue demostrar que el hombre se convierte en materia, de tal manera que será rebajado, humillado y aniquilado por la ciencia y la tecnología de la sociedad actual. La trama del texto nace del malestar que el escritor resiente frente a la oposición de los servicios de la civilización tecnológica, instrumental y urbana que desarrolló la humanidad occidental con la naturaleza virgen conservada aún en los países llamados salvajes, incluidas las civilizaciones indias. La novela relata los acontecimientos que ocurren en torno a un gran almacén llamado Hyperpolis, donde una jovencita llamada *Tranquilidad* busca a una amiga que trabaja allí. En sus diferentes peripecias, la protagonista es atrapada por este mundo mecanizado y se convierte en víctima del desarrollo tecnológico. Al final de la historia la joven termina por matarse.

Existen también dos personajes singulares: *Máquinas* quien es el responsable de los carros del supermercado y quien siente un amor imposible por la joven *Tranquilidad*. Cabe destacar que ella, presa de la angustia, trata inútilmente de incendiar Hyperpolis. *Bogo* es un mudo que trabaja en un estacionamiento y quien rechaza hacer maldades a la joven. Él será testigo del fuego que *Tranquilidad* intenta provocar.

La estructura del libro es compleja: a primera vista parece ser una dispersión de acontecimientos mezclados, una especie de visión que

9. El título del libro fue elegido por el editor. Le Clézio sólo había propuesto un símbolo gráfico empleado en Europa para mostrar el peligro.

alcanza lo mítico,¹⁰ pero que ilustra un mito moderno. Este universo particular evoca todos los secretos técnicos de persuasión, los mecanismos utilitarios de domesticación humana y todo el arte de la palabra que desencadena el odio, el desprecio y la crueldad,¹¹ así como la violencia física. Entre las armas utilizadas como simbolismo de lucha y guerra se encuentra la electricidad: “La electricidad entra en el cuerpo de la joven esclava y lo hace brillar de arriba a abajo, crepita en cada uno de sus cabellos [...] por las arterias de la muñeca, por el pecho, bajo el seno izquierdo hasta su corazón, por la sien calva hasta el cerebro” (LG, p. 286).

Todo está en movimiento en este universo donde *los Maestros* y *los brujos* de este mundo operacional forman parte de la sociedad secreta, especies de monstruos que poseen la ciencia y el poder. El discurso de Le Clézio expone el malestar resentido frente a la guerra y la conquista de los pueblos exterminados por los occidentales. Las diferencias de lenguaje entre los *Indios* y los *Gigantes* se establecen entre el silencio de los indios y el ruido de la civilización técnica representada por Hyperpolis, entre la comunión de los *indios* con la naturaleza y el poder de las imágenes visuales y sonoras de las grandes ciudades, entre el proceso de cura por la magia de los *indios* y los servicios médicos utilizados en las sociedades mecanizadas.

Hyperpolis refleja el gigantismo de una gran ciudad que se mueve por su estructura maquinal hasta la locura. Próxima al automatismo, la ciudad es habitada por hombres sin identidad propia que perdieron su humanidad: “Había tantos apellidos, tantos nombres, tantas palabras que no se sabía ya cuales escuchar. Y sin embargo, de ellos salía la guerra, continuamente. Una guerra silenciosa e implacable, una guerra sin piedad, sin merced, una guerra sin muertos” (LG, p. 27).

Dentro de esta perspectiva, el tema de la guerra se transpone a una lucha contra la sociedad mecanizada, contra un poder maléfico que transforma la *comunicación* desnaturalizada en esclavitud, un lenguaje que sigue la conquista cruel de los vencidos: “Quizá los Maestros del lenguaje

10. En este caso particular, lo mítico es considerado como un relato destinado a transformarse en un símbolo. Le Clézio emplea la palabra *mythe* en la página 251.

11. Entre los elementos que sirvieron a los conquistadores españoles para realizar una gran empresa en el Nuevo Mundo, la persuasión y la violencia para convencer a los indios se basó en el desprecio y la crueldad impuestos.

representaban el lenguaje mismo, quiero decir, que quizá en el interior de cada palabra ya existía el signo de la destrucción, como si el hablar solo pudiera servir a esclavizarse, escuchar, a ser esclavo" (LG, p. 128).

Una vez más se constata la idea india que concibe el lenguaje como un signo de destrucción y de traición.¹² Las imágenes del texto son numerosas: se muestra la vida de los supermercados de hoy, de la sociedad actual, comparándolos a un gigantismo americano con toda clase de peripecias situadas en un presente intemporal. Parece que el tiempo y el espacio estuvieran aniquilados por toda la técnica y el poder simbólico de las imágenes descritas.

En el caso de *La Fiebre* (1965), la obra presenta nueve historias caracterizadas por la violencia física: "La violencia estallaba por doquier, los puños se cerraban y golpeaban la carne en los lugares más sensibles. Narices rotas, dientes arrancados, sienes abiertas, la sangre corriendo [...] la piel amoratada bajo las matracas" (F, p. 15).

La función de cada relato es la de crear un clima de violencia física generalizada que pueda servir de segundo plano al estallido de la fiebre. La relación de oposición que se establece entre el mundo cotidiano de los personajes y su mundo interior, provoca un serio conflicto. Una de los ejemplos del libro, es sin duda, la historia de *Martin*, personaje que sufre el acoso de los muchachos del inmueble donde vive y quienes se burlan de él de manera inicua: "Los gritos de los niños lo atravesaban cada vez más, hiriéndolo a cada instante en una nueva parcela de su carne, como flechas" (F, p. 170).

Esta imagen de perforación es muy utilizada por el escritor: "Martin es un animal acorralado [...] que los enanos vaciaban poco a poco de su sangre, picándolo con sus dardos" (F, p. 171).

Existe también el pugilato *salvaje* de *Roch* con un desconocido, al que encuentra bajo una bóveda del maléfico jardín público de *La Fiebre*: "Roch saltó hacia adelante. Sus manos tomaron al hombre por la garganta y se crisparon furiosamente, luego empezaron a golpear con rabia, al azar, en el rostro, en el cuello, en el vientre" (F, p. 29).

Cabe también destacar *los ecos de peripecias raras y absurdas [...] los rumores de la muchedumbre encolerizada [...] los hechos esta-*

12. El indio resiente profundamente el lenguaje hablado como una maldición: *El lenguaje hablado no es solamente un medio de comunicar con el mundo, puede ser una traición* (H, p. 34).

ban escritos sobre la tierra [...] resumiendo con dolor, con compasión, las otras acciones y las otras masacres (F, p. 14), *las trifulcas raciales, un crimen en Courbevoie* (F, p. 489) y *el asesinato de Amiens* (F, p. 17), información del periódico que leía Roch en su recámara. La imagen del asesinato está frecuentemente presente: “¿Quién sabe si esos agujeros no disimulan un cadáver infecto, todo blanco y todo morado, la piel abierta por cien puñaladas?” (F, p. 178).

Del mismo modo, *Paoli* imaginará verse atacado por “una masa hormigueante de cuerpos [...] que iban a dañarlo, a mancillarlo, a mutilarlo sin duda para siempre” (F, p. 122). Sin olvidar también que *Beaumont* creía que unos asesinos se encontraban escondidos en su departamento: “Tengo la impresión de que hay personas [...] que van a matarme [...] que van a venir con unos cuchillos, y me apuñalarán por la espalda” (F, p. 72).

Todas estas imágenes sugieren la crueldad, la agresión y la muerte: “El olor de la muerte impregnaba estos lugares [...] unas formas sutiles se habían vuelto todas hacia el cuerpo de la mujer, y la agobiaban (F, p. 213)”.

Pero esta violencia humana, real o imaginaria, sólo constituye una expresión de violencia psicológica de cosas y de elementos simbólicos que la provocan. La ciudad aparece como un espacio maléfico por excelencia. La violencia física será la ley que regirá el mundo en las calles donde *Roch*, *Joseph* y *Paoli* se pasean y se pierden.

La violencia del automóvil surge con tal fuerza que aplasta a la humanidad: “[...] estaba fusilado por el conjunto de faros, derribado, aplastado bajo el par de ruedas que pasaban sobre mí (F, p. 93). Los bólidos rudos atravesaban el paisaje, rozaban a *Joseph* [...] sin dejar huella [...] un fenómeno propio, resbaladizo, lleno de maldad y caos” (F, p. 217).

Los automóviles son descritos como criaturas vivientes y con toda clase de intenciones malignas. Además surgen también imágenes análogas de agresión donde los objetos parecen seres vivientes. Por ejemplo la acera donde camina *Paoli* tiene características belicosas: “Las líneas de la acera se cruzaban delante de sus pasos, se mezclaban alrededor de sus pies, haciéndole tropezar, lanzándole zancadillas” (F, p. 121).

La violencia física de la publicidad retoma también un poder del cual no se puede escapar: “Palabras de tableros con reclamos grabados

en la memoria [...] trazaban febrilmente sobre los cartones sus pequeños signos desenfrenados, agresivos (F, p. 221).

De hecho son varias las historias de *La Fiebre* (1965) que muestran, de una manera particular, que el dolor físico procede de lo imaginario y que frecuentemente cumple una función de catarsis en las diferentes situaciones de los personajes. Las oposiciones que pueden concebirse entre animado-inanimado, hombre-mundo, humano-animal y ficción-realidad, sugieren dicotomías en la existencia de los personajes.

Dentro de esta perspectiva donde se mezcla el materialismo y el animismo simbólicos, *Onitsha* publicado en 1991, sugiere la violencia física ejercida sobre un pueblo africano que vivió una guerra de colonización. El narrador cuenta una historia ficticia bajo la mirada biográfica de Fintan, personaje que se conduce con base en los recuerdos de una guerra perdida y a partir de la evocación de imágenes infantiles. África es para Fintan el viaje emprendido con su madre con el fin de reunirse con su padre. Más que una historia ilusoria para él, se trata de un remedio al rechazo total que Fintan siente por la guerra. Es un traumatismo de violencia física y moral vivida por los europeos en los años cuarenta: "El desgarramiento, laguna dejada en la memoria [...] era un movimiento que los tomaba y los llevaba [...] como un dolor, como un tedio" (O, p. 16).

El viaje de Fintan a África, constituye una fuga lejos de Europa y lejos del traumatismo precoz de la guerra. Pero en el relato, son evocadas otras guerras terribles: la de Biafra, la de Vietnam y la tragedia vivida en Hiroshima. Y no obstante que la guerra no es el hilo conductor de la novela, es una imagen recurrente en los acontecimientos experimentados por los personajes, ya sea de manera individual o colectiva, frente a las vivencias hirientes de todo el continente africano brutalmente colonizado. La guerra tendrá así un significado, como lo dice el mismo texto: "La guerra borra los recuerdos, devora las planicies de arbustos, los barrancos, las casas de los pueblos, e inclusive los nombres que conoció. Quizás no quedará nada de Onitsha" (O, p. 239).

En un itinerario que genera la agresión de Occidente, los personajes de *Estrella errante* (1992) viven también la violencia física a través de los conflictos armados que tuvieron lugar con la persecución de los judíos por los alemanes y la huida de los palestinos de los campos de refugiados. Esther, la judía, y Nejma, la palestina, experimentarán la búsqueda de una

tierra prometida, que para ambas, tiene su origen en la violencia de la guerra. La novela contiene episodios históricos conocidos de la segunda guerra mundial, el genocidio de los judíos y el problema de los palestinos. Aunque las batallas evocadas en la narración se muestran en un segundo plan con respecto al relato ficticio, la figura de los sobrevivientes afectados por su duelo, da testimonio del curso de la historia contemporánea: “Había tantos rumores de la guerra, se contaban cosas terribles [...] que los combatiente árabes arrojaban llantas inflamables en los sótanos y en las tiendas [...]” (EE, p. 256) .

La ficción de toda la obra se encuentra relacionada con la trama histórica: conflictos, armas, muerte, hambre, abandono y separación de los seres. Le Clézio retoma, nuevamente, la desgracia de la guerra para ilustrar la violencia física cometida por el mundo occidental. Para nosotros, el simbolismo de la guerra en un pasado trágico es necesario para la comprensión del mundo presente. Si se observa las fechas de publicación de *Onitsha* (1991) y *Estrella errante* (1992), con respecto a *Desierto* (1980) , se confirmará que el autor durante los once y doce años de intervalo, insistió en confrontar el rigor de la violencia ejercida sobre pueblos históricamente vulnerables. La África de *Onitsha* y de *Desierto* constituye la evocación de un continente colonizado, olvidado y sometido, como lo fue el continente americano en la época de su conquista.

En el caso particular de *Desierto*, la figura de los hombres azules,¹³ antepasados de Lalla, la protagonista ficticia del libro, evoca a la vez un reproche en contra de la trágica masacre consumada por Occidente, así como la evocación de una esperanza por un futuro mejor que resucita bajo la pluma del escritor :

¿Es que el tiempo existe, cuando algunos minutos bastan para matar mil hombres, mil caballos? [...] Las ráfagas de las ametralladoras barrían el lecho del río, y los cuerpos de los hombres y de los caballos no cesaban de caer, como si una gran navaja invisible los cortara (DÉ, p. 408).

En el caso de la África de Fintan, continente adonde llega después de un largo viaje desde Europa y en el cual no imagina lo que encontrará.

13. Los *hombres azules* son guerreros del desierto del río Oro, en la historia oficial son acosados, masacrados y exterminados del sur al norte de Marruecos por los conquistadores franceses.

La vivencia de la guerra de Biafra despierta en él los recuerdos de su infancia y el horror de la guerra que nunca ha podido comprender:

No puede olvidar la explosión que destruyó en un instante la hilera de camiones que llevaba armas hacia Onitsha, el 25 de marzo de 1968.

No puede olvidar el cuerpo de una mujer calcinada en el jeep, con su mano crispada hacia el cielo. No puede olvidar los nombres de los oleoductos de Ugheli, Nun River, Ignita, Apará, Afam, Korokovo [...] y ese nombre terrible: Kwashiorkor (O, p. 237).

Pero estos acontecimientos históricos, fundamentales para enriquecer el texto, son más que un recuerdo y un traumatismo para el hombre. Todo esto simbolizará también una promesa de futuro, una profunda reflexión, no hacia la muerte, sino hacia el porvenir, no obstante que la violencia de la guerra esté presente. *Onitsha*, con todo el relato trágico que implica, es también una bella lección de historia del continente africano que reivindica la condición del ser humano.

Curiosamente, en los relatos breves de Le Clézio como *La ronda y otros hechos diversos* (1982), se nota un sentimiento de dolor y sufrimiento comparables a la novela anterior. El autor describe a personajes niños o adultos que sufren accidentes de automóvil, violación y suicidio. Son historias que hablan de seres violentados físicamente por un entorno inhumano que hace resaltar su fragilidad, su vulnerabilidad y su marginalidad, y que ejemplifican la soledad, la angustia y la espera de la muerte.

Entre los personajes confrontados con su soledad aparece en *Moloch* una joven que va a dar a luz en una casa-auto:¹⁴ “La soledad es tan grande, llena el interior de la camper, es ella quien viene ahora, por oleadas más y más frecuentes, que viene del fondo de la noche y que vibra [...] que hace oír su terrible silencio, y la voz de una joven que gime se parece al sonido de un mosco” (R, p. 36).

Nick, su perro, se convierte en el símbolo violento de *Moloch*, el todopoderoso y devorador de seres sin defensa. La muerte aparece sólo como un ensueño, se trata de una violencia latente que encuentra en el

14. Es la historia de una joven llamada Liana que va a tener un hijo y cuya única compañía es un perro lobo: Nick. Por el título del relato, el mito de *Moloch* se hace presente con la imagen de Nick, perro que asemeja al tirano, celoso y despiadado ser, que exige la obediencia hasta la muerte (*Dictionnaire des symboles*, pp. 226-227).

dolor físico la violencia de la gran ciudad. En este entorno exacerbado por los instintos primitivos de sus habitantes.

Este sentimiento se constata en el relato de *Ariane*. La violación de Ariana constituye un aniquilamiento, una fatalidad y una profanación a lo sagrado del ser, y va más allá de la propia violencia física:

Ella tiritaba desnuda en el frío del sótano, la apariencia flacucha, sus dientes castañetean tan fuerte que sabe que no podría inclusive gritar [...] Interminablemente, uno tras otro, la abren, la desgarran y el dolor es tan grande [...] que la aniquila más allá de su vientre [...] su vientre arde y sangra (R, p. 92).

En *La Ronda*, el trágico accidente de auto que sufre Martina, constituye una agresión ilusoria y diabólica, una especie de rito para demostrar que la violencia física puede ser el único camino impuesto por el destino, un medio de dejar la civilización occidental donde la muerte es el triunfo del dolor, de la soledad, del vacío y de las cosas que hieren:

El silencio regresa en la calle [...] en la calzada, detrás del camión azul, el cuerpo de Martina está extendido, volteado sobre él mismo [...] sin ningún dolor, todavía [...] Pero un vacío intenso, insostenible le invade lentamente [...] su broche de metal dorado lanza a los ojos resplandores mortales (R, p. 20).

La resignación pasiva de Ariana mostrará su impotencia frente a la fatalidad y el dolor físico de la violación; y la muerte será para Martina la huida frente a su trágico destino como proyecto de vida, donde ella misma ha buscado la muerte.

Desde las primeras líneas del *Juego de Ana*, también se adivina el trágico desenlace de un violento accidente ya antes imaginado por la protagonista:

[...] hay una explosión de luz sobre la carrocería [...] ella cierra los ojos, por largo tiempo, las manos aferradas desesperadamente al volante, mientras que con un ruido del toldo que se rompe, el auto arranca la balastrada del cemento [...] Ella cayó como una piedra y explotó abajo, como una bola de fuego (R, p. 131).

Otro ejemplo de violencia física es la destrucción que ocurre cuando expropián *Villa Aurora*, acontecimiento esperado que simboliza, de alguna

manera, la felicidad perdida, el sitio de perfección artística creado con virtuosidad, como la última luz del sol, antes de desaparecer: “Escuchaba de muy lejos los gritos salvajes de los hombres de la ciudad, que estaban haciendo caer una tras otra las puertas de la Villa Aurora” (R, p. 118).

El desempleo y la inmigración aparecen también como factores responsables que provocan la inestabilidad y la violencia de la sociedad moderna. En *El pasante, o ladrón, ladrón que vida es la tuya*, el personaje muestra el desgarramiento de ser violentado por la sociedad occidental por el hecho de haberse equivocado en sus anhelos y en su esperanza de una nueva vida: “[...] hay gentes que me han disparado con fusil [...] ¿quizás esta noche, quizás mañana, quién puede decirlo? [...] los policías me atraparán, y pasaré años en la cárcel [...] no podré correr lo bastante rápido cuando me disparen, y estaré muerto, muerto” (R, p. 205).

En todas estas historias, el destino de los personajes está en juego y el horror se mezcla con la soledad, la injusticia humana y la problemática de la marginalidad. Frente a este universo hostil, los relatos breves de Le Clézio tienen un desenlace trágico, revelando así, la irremediable agresión provocada por la violencia física que ejerce el mundo moderno, espacio donde se juega el destino de los personajes. Del mismo modo, la obra de Le Clézio remite a la violencia occidental que evoca la nostalgia de una infancia perdida, caracterizada por una edad de inocencia, que encarna, de algún modo, en el alma de los protagonistas.

Violencia-profanación

Aquellos que matan a otros les roban la vida,
son como bestias feroces, sin piedad.

Le Clézio, *Estrella errante*.

Creemos necesario reunir en esta parte los términos de violencia y profanación, con el objeto de explicar aquella violencia que va más allá de la violencia psicológica o física. Cabe destacar que el término de profanar generalmente es retomado como el hecho de mancillar violentamente lo que tiene un valor sagrado (templos, iglesias, etcétera).

En lo que se refiere a las obras no mexicanas de Le Clézio, el escritor retoma el tema de la profanación a partir de lo cotidiano. De este modo son numerosos los ejemplos que buscan elucidar este contexto emblemá-

tico. En *El Diluvio*, *La Guerra*, *Los Gigantes*, así como en ciertos relatos breves del escritor, la profanación es vivida a partir de una situación individual de los personajes para trasladarla a un contexto colectivo que concierne a toda la humanidad. En cambio en *Desierto*, *Onitsha*, *Estrella errante* y *Pescado de oro*, el proceso es inverso: la profanación, que parte de una situación colectiva, será transferida a un contexto individual de uno de los personajes que interviene en la trama. En ambos casos, la profanación se describe dentro del contexto de un pasado traumatizante de la historia de África, Europa, Asia y América.

En el primer caso, las muertes de Besson, Bea B., Tranquilidad, Martina y Ana son una especie de profanación individual que toca su integridad con todas las consecuencias que implican dolor físico, sufrimiento y pérdida de la vida. Esto se combina con otros elementos negativos, como la "inmovilidad" y la impotencia para enfrentar experiencias conflictivas que los conducen a buscar la salida falsa que los llevará a su muerte.

En *El Diluvio* (1966), Besson vive momentos de angustia que lo obsesionan y le impiden vivir. La muerte imprevista de la mujer anciana en la calle (p. 212) y el suicidio de la muchacha con la cual tiene contacto (pp. 245-246), acelerarán su angustia y su triste desenlace. Sin duda, los tres personajes de la historia se hunden en una angustia profunda y manifiestan, con sus actitudes extrañas, una negación a la vida misma, hecho que traduce un rechazo a la sociedad indiferente que les provoca un sufrimiento constante e interminable hasta provocar su desgracia. "F. Besson ya no es nada. En cuclillas en un rincón, la espalda contra el borde de la cama, ya no existe [...] Es un sufrimiento, un sufrimiento constante y progresivo, la revelación cada vez más precisa de la vida y de la belleza que no logró [...]" (DÉ, p. 264).

La actitud indiferente de la sociedad y el lamentable olvido inhumano que el Occidente ávido manifiesta frecuentemente hacia los seres humildes, frágiles y vulnerables conduce a Bea B., personaje principal de *La Guerra*, a dar testimonio de las consecuencias que trae una guerra, acontecimiento que lo destruye todo, inclusive los sueños del ser humano:

El color rojo es intenso, cubre el cielo de un lado a otro: inclusive las sombras son rojas. Cómo vivir en este baño de sangre [...] Los sonidos agudos atraviesan el aire, parecidos a flechas, pero más que nada mortales. Los sonidos profundos no terminan de estremecer la tierra, y de agrietar los muros (G, p. 225).

La profanación está presente a través de esta guerra que no tiene una significación coherente. La situación es propicia para el Señor X, personaje que profana la vida de Bea B. cuando la mata y destruye todo lo que le rodea. Y no obstante que Bea B. está muerta, no muere, sino que desaparece en medio de una gran multitud indiferente, materialista e inconsciente que ha profanado sitios y con ello valores esenciales de la condición humana. Esta sociedad no concibe la vida como un valor sagrado, sino que se lo otorga con la muerte: “A partir de este momento, no se tiene tanto el tiempo de morir: ¿Cómo hacer para morir, cuando todo está tan vivo?” (G, p. 265).

En *Los Gigantes*, la profanación de la vida se percibe también en la descripción de una sociedad inhumana y mecanizada que profana todos los valores, los sentimientos y las necesidades del ser humano. Tranquilidad simboliza la rebeldía contra ese mundo que la violenta hasta su muerte. No logra soportar la fuerza de una sociedad frenética manipulada por máquinas,¹⁵ que domina todo, más allá del pensamiento y profana los sentimientos humanos. *Máquinas*, el nombre del amante de Tranquilidad, se apodera de un slogan publicitario misterioso: *Hay que quemar Hyperpolis*, y no obstante que Tranquilidad no lo denuncia, es sometida a un interrogatorio en una sala llena de aparatos que la privan de la palabra. La joven luchará contra esta inmensa Megapolis y buscará en pleno mar la muerte en compañía de su única amiga, teniendo como testigo a Bogo el Mudo.

Hyperpolis es una cotidianidad absurda y pierde su aspecto amenazador con la muerte de Tranquilidad. Este suceso, constituye el medio de encontrar un sentido a la vida, buscando en lo trágico, lo sagrado. Le Clézio describe con la muerte de algunos de sus personajes, una profanación de la vida. Martina, personaje de *La ronda*, muere en un trágico accidente de motocicleta, la ciudad le quita sus instintos primitivos. En *El juego de Ana*, la protagonista que viaja con su novio provoca un violento accidente de automóvil. Martina y Ana juegan con su vida y encuentran al final su muerte. Parecen huir de un malestar interior que las conduce a la fatalidad de su destino. Martina será la única en afrontar lo que le espera: “El vacío, se siente, en el fondo de ella misma, porque la ronda terminó, el entusiasmo no regresa. Pero en el instante en el que la segunda motocicleta atraviesa

15. *Pero es difícil de hablar de las máquinas [...] Es difícil, porque las máquinas no quieren amor, ningún otro sentimiento* (LG, p. 181).

el crucero [...], el camión [...] la aplasta contra el pavimento con un ruido terrible de metal y vidrio" (R, p. 20).

Ana hace un llamado a un espíritu que la condena y triunfa un destino irresistible y nefasto: "No puede haber ya nada más de violento, de cruel. Lo decidí así, para siempre, [...] ya no hay destino que muere, que corroe el centro del cuerpo, que atormenta en días y noches [...] La muerte no puede brillar [...] Nada subsiste, nada resiste" (R, p. 131).

Para las dos jóvenes, la muerte constituye, más que nada, la expresión de una voluntad de autodestrucción cuya causa es provocada por la sociedad occidental que violenta sus existencias.

Este aspecto mortuario sugiere una iniciación.¹⁶ En esta perspectiva, Besson, Bea B., Tranquilidad, Martina y Ana mueren para renacer. Es un mensaje que toma una fuerza terrible porque la muerte amenaza sus vidas, pero es una vía que salva a los personajes y los libera.

Su muerte denuncia la agresión que frecuentemente ejerce el mundo occidental sobre la humanidad.

En lo que se refiere a *Desierto*, *Onitsha* y *Estrella errante*, obras ya mencionadas anteriormente, la guerra y la violencia son acontecimientos históricos y contundentes: la violencia contra los hombres azules guerreros del desierto de Marruecos aniquilados por tropas europeas, los habitantes explotados y colonizados de África, el genocidio de los judíos durante la Segunda guerra mundial y la problemática de los refugiados palestinos. Lo histórico y la ficción creada por Le Clézio en cada una de sus historias, denuncian desgracias colectivas donde se manifiesta la profanación de los seres bajo todas las formas imaginables: material, espiritual, cultural e histórica. A partir de la esclavitud, las masacres, la destrucción de templos y tradiciones, surge lo profano para cada personaje como resultado de la deshumanización del mundo occidental que parece ser una catástrofe planetaria.

Entre las masacres humanas figura la masacre de Agadir en 1912 realizada por la armada negra que impidió a los hombres azules continuar buscando su Tierra prometida: "Se fueron sin regresar al lugar de la masacre, sin mirar los cuerpos destrozados de los hombres extendidos

16. Proponemos el sentido esotérico del término: *Lo profano debe morir para renacer a la vida superior que confiere la iniciación. Si no muere en su estado de imperfección, se prohíbe todo proceso de iniciación* (*Dictionnaire des symboles*, p. 244).

sobre la rocas, ni los caballos derribados, ni los buitres que ya habían llegado sobre las riberas” (D, p. 409).

Es sin duda un desenlace dramático descrito en el silencio y la inmensidad del desierto. Tan sólo queda la marcha de caravanas nómadas y sedentarias y los rebeldes que intentan llegar al norte buscando tierras fértiles y libres. A medida que *Desierto* recupera una serie de acontecimientos históricos, se perfila el racismo manifestado por el Occidente¹⁷ frente a todas esas civilizaciones que fueron también colonizadas y profanadas. Este recorrido agotador de hombres, mujeres y niños a través del desierto se efectúa en la inmensidad de un espacio árido interminable, seco, inhabitado, inaccesible, desesperante y sin límites. Estas descripciones conducen a la anticipación trágica de un genocidio: “Estaban ahí, cientos de miles (D, p. 43). Entonces llegaron poco a poco más numerosos (D, p. 31). Venían de todas direcciones, los del Norte[...] los del Oriente [...] los de las riberas del mar [...] y sobretodo los del gran Sur” (D, p. 397).

La aparición de los hombres blancos escondidos por la bruma de arena, con sus caras ocultas por un velo azul sugiere el silencio y la soledad de todos aquellos seres humanos que atraviesan las planicies de arena. Ellos siguen una dirección precisa, pero sobre una pista casi invisible, de manera que su aparición y su desaparición no es más que un proceso aparente. Sentirán que pierden su vida a través de la violencia de una guerra que degrada su existencia: “[...] borran las huellas de sus fuegos, enterraban sus excrementos. Dirigidos hacia el desierto, rezaban sin palabras. Se alejaban de allí como en un sueño, desaparecían” (D, p. 411).

Frente a esta desolación, la heroína ficticia aparece también como un personaje violentamente agredido por el mundo moderno. En su exilio a Marsella, Lalla llega a la ciudad de sus sueños donde sentirá crudamente, con tristeza y angustia, la agresión violenta de un mundo y una cultura muy diferentes a la suya. La violenta agresión de la ciudad de Marsella y la miseria de los inmigrantes del norte de África, aniquilará la espera de una tierra prometida:

17. Los prestigiosos Tuaregs (población de origen berberico, de raza blanca pero, según sus antecedentes, fuertemente amestizado de árabes y negros), los Toubous (Tubbus en la novela y población negra) y los Cheuhs (población berberica de Marruecos) (*Le Clézio ou la quête du désert*, pp. 18-45).

Ahora, Lalla los ve, de nuevo: están ahí, por todas partes, sentados contra los viejos muros ennegrecidos, amontonados sobre el suelo en medio de excrementos y de inmundicias: los mendigos, los viejos ciegos con sus manos extendidas, las mujeres jóvenes con los labios agrietados, un niño prendido al seno flojo [...] todos aquellos que el hambre y el frío echaron de sus cuchitriles, y fueron lanzados como desechos por las olas.

Están ahí en el centro de la ciudad indiferente, en el ruido ensordecedor de los motores y de las voces mojadas de lluvia, erizados por el viento, más feos y más pobres todavía (D, p. 291).

Este párrafo denuncia la situación vivida por los inmigrantes del norte de África que llegan a Francia en busca de una tierra diferente que los cobije y les permita tener una mejor vida. Sin embargo estos sueños se desvanecen y sólo queda su infortunio y su miseria frente a ese gran país europeo representativo de la violencia occidental generada por los países colonizadores. La masacre de Agadir, es un acontecimiento aterrador y violento que nubla tantos sueños de esperanza mundial vividos por un sinnúmero de poblaciones colonizadas.

Otro hecho, es el de *Onitsha* (1991), donde la agresión cruel y brutal de los británicos colonizadores se ejerce sobre las poblaciones africanas y se expande hasta la profanación más inaudita:

En el mes de diciembre de 1901, el coronel Montanaro, jefe de las fuerzas británicas de Aro, sube por este mismo río en un barco de vapor con 87 oficiales, 1550 soldados negros y 2100 mozos [...] Las órdenes son sin apelación: destruir Aro, Chuku, reducir a la nada la ciudad rebelde con sus templos y sus fetiches, sus santuarios de sacrificios. Nada debe quedar de este lugar maldito. Es necesario matar a todos los hombres, los viejos y los niños mayores de diez años (O, p. 177) [...] contra el oráculo que recomienda la destrucción destrucción de los Ingleses (O, p. 178). Con zapapicos, Montanaro hace demoler los santuarios. (O, p. 214) Los últimos guerreros Aros son llevados como prisioneros de guerra hacia Calabar (O, p. 215)

El resto de la población, mujeres, niños, viejos, forma una larga fila que se pone en marcha hacia Bende (O, p. 221).

El hecho de haber destruido los fetiches y santuarios de sacrificios, de haber profanado los templos y matado todos los habitantes de Aro Chuku

constituye una empresa bárbara y monstruosa.¹⁸ El personaje de Fintan retoma la palabra profética para anunciar la destrucción de Onitsha:

[...] desde hace un año, no dejo de pensar en eso, no he cesado de soñar en todo lo que fue arrancado y destruido [...] Las bombas, los pueblos arrasados, los niños que murieron de hambre sobre los campos de batalla [...] La muerte tiene un nombre sonoro y terrorífico [...] (O, p. 243).

La desaparición de este pueblo condenado y reducido a cenizas evoca el contexto de la indianidad. Indiscutiblemente, la violencia y profanación de los templos y de los ídolos explica ese rápido y brutal aniquilamiento de las culturas indias de México y el de todas esas poblaciones colonizadas en África. Sin duda Fintan Allen abandona Francia y sueña con una África idílica que no encontrará jamás, para regresar finalmente a Europa con la idea de haber perdido sus ilusiones más profundas.

En el contexto de la profanación, *Estrella errante* (1992) hace un llamado universal a través de las voces de sus dos protagonistas, Esther-Elena¹⁹ y Nejma.²⁰ No obstante que su historia narrada es individual, es un emblema de las multitudes, de todas aquellas culturas que sufren la profanación del poderoso, del conquistador y del asesino. En la alternancia de ambas historias, el discurso de Esther la judía, y el de Nejma la palestina, resurge el eco de sus pueblos. La primera, intentará llegar a Jerusalén en compañía de su madre, y la segunda, escapará del campo de refugiados palestinos de Nour Chams. El único encuentro que tienen en el relato, es un fugaz instante en el momento de su huida, y mediante un libro negro en donde ambas escribirán sus nombres y cuyo simbolismo construirá un espacio de esperanza. Si la persecución de los judíos fue durante la segunda guerra mundial un genocidio imperdonable, la huida de los palestinos hacia nuevos campos de refugiados fue también una atroz sentencia de muerte que continúa viva actualmente.

18. Le Clézio había descrito en *El sueño mexicano* (1988), todo ese silencio inmenso, terrorífico que devoró el mundo indio entre 1492 y 1550, cuando los conquistadores españoles profanaron un sinnúmero de templos, santuarios de sacrificios y redujeron ciudades completas a la nada, matando también a todos sus habitantes.

19. El primer capítulo del libro (pp. 13-135) se titula *Hélène*, que es su nombre de pila. En el segundo capítulo (pp. 137-213) aparece con el nombre Esther cuyo significado es el de estrella en persa y reivindicará su verdadero nombre y su identidad.

20. *Nejma* significa estrella en árabe.

Para Esther y Nejma, la tierra prometida de sus pueblos fue profanada por la incompreensión de un mundo poderoso, inhumano y salvaje, heredero de un instinto de muerte y alimentado de miedo al futuro. Encontrar la esperanza en la desesperanza será el único camino de los destinos trágicos de las protagonistas y los suyos: "Van hacia otros mundos, en Canadá, en América del Sur, en África, allá donde se les espera quizás, donde podrán empezar otra vida. Pero aquellos que están aquí, con nosotros, sobre la playa de Alon, ¿quién nos espera?" (EE, p. 154).

La novela muestra la brutalidad con la cual los judíos fueron tratados durante la segunda guerra mundial, queriendo ser aniquilados completamente del planeta²¹ por los alemanes. Pero la situación de los palestinos se parece; ambos acontecimientos constituyen heridas mal cicatrizadas donde la lucha de razas, de religiones y de poderes económicos y políticos han desencadenado masacres, guerras, hambre, epidemias, miseria y profanado con terror y violencia culturas enteras. En la ficción del escritor, la tragedia de Nejma es más desgarradora que la de Esther. Esto se explica por el desenlace de la historia de Esther, la cual conoce el infierno de los campos de concentración pero encuentra al final de su éxodo, su lugar de origen y su destino anhelado. En cambio Nejma estará exiliada en su propio país, huérfana de padre y madre, y no encontrará su destino final, quedando suspendido hasta el tercer capítulo y final de la novela.

En el segundo capítulo, Nejma relatará, atormentada, su miedo frente al aniquilamiento de los suyos:

[...] era un espejo de mi propia debilidad, de mi propia decadencia. Los rasgos de infancia, de muchos de ellos, sobre todo entre los pobres, los huérfanos de padre y madre, o aquellos que huyeron de los pueblos de la costa bajo las bombas, sin dinero, sin provisiones, parecían ya marchitos por una vejez incomprensible (EE, p. 225).

El abandono y el envenenamiento son el único eco que los palestinos escuchan: "Hace mucho tiempo que somos prisioneros de este campo [...] Estamos abandonados, lejos del mundo, lejos de la vida" (EE, p. 246).

Si bien es cierto que Esther encuentra la tierra prometida, eso no le traerá paz interior, ya que en sus vivencias y desplazamientos le tocará ver

21. Los campos de Auschwitz y de Birkenau son algunos ejemplos trágicos.

pueblos que sufren, traicionados y violentados cruelmente. Esther guardará el recuerdo de la joven palestina, como una imagen que resucitará sus esperanzas por siempre :

Pienso en ella [...], Nejma, mi hermana de perfil de India (EE, p. 307). Ella estaba siempre sola [...] Venía del exilio, del país de la sequía, del olvido, sola [...]. Intercambiamos nuestros cuadernos para apagar el tiempo, para escuchar los sufrimientos y la quemadura de los muertos (EE, p. 308). Pienso todavía en Nejma, mi hermana perdida, hace tanto tiempo en la nube de polvo del camino, que debo encontrar (EE, p. 335).

Esther y Nejma no quisieran pensar más en el sufrimiento del mundo que ellas vivieron en sus difíciles trayectorias. Anhelan encontrar un camino donde la existencia humana se caracterice por el respeto y la libertad de los seres que habitan el planeta, lejos de la guerra, lejos de los campos de refugiados y lejos de la profanación de creencias y culturas. En la ficción del texto, la escritura de sus cuadernos representados por la redacción de un diario íntimo teje lazos verdaderos entre ambas protagonistas. Esther ve en sueños el cuaderno de Nejma, cubierto de una escritura fina que sabrá descifrar ya que es un itinerario de exilio semejante al suyo. El destierro vivido por ellas, por exilio o por éxodo, es la metáfora de la condición humana y del estado doloroso que caracterizan la profanación y la muerte. *Estrella errante* es una novela estrechamente vinculada con el drama histórico, pretende dar testimonio de una razón esencial de vida lejos de la incomprensión y del odio entre los hombres.

En el caso particular de *Pescado de oro*, Laïla , joven negra africana y huérfana de padre y madre, vivirá quince años en exilio sufriendo una profanación simbólica en medio de la barbarie del mundo moderno: “Pensaba que era un pescado tan pequeño para los hombres fuertes con sus uniformes, sus grilletes y con su pistola automática” (EE, p. 173).

Sus desgracias comienzan en el momento donde Laïla pierde su libertad a la edad de seis o siete años cuando es raptada y adoptada por una joven marroquí. Durante toda su existencia, diversos modos de vida le son impuestos, sin que pueda tener alguna alternativa. En su encuentro con Simona, joven amante y casi prisionera de un médico haitiano, Laïla se identifica con ella y siente que esta mujer sufre y comprende esa falta de

identidad que les ha sido arrebatada a ambas: “No sabemos quienes somos. No tenemos nuestro cuerpo con nosotros” (EE, p. 145).

Sin embargo, Laïla luchará siempre sola sin contar con el apoyo de alguien para superar la humillación y la violencia a la cual ha sido expuesta. Su desesperación y su identidad profanada la llevan después de su vida en Marruecos, a España, a Francia y a América:

[...] desde que era niña, las gentes no habían cesado de atraparme en sus redes. Me tragaban. Me ponían trampas con sus sentimientos, con sus debilidades. Laïla había tenido asma, y luego su hermanastra Zohra y la Señora Jamila, Tagadir, y ahora, era Houriya. Tenía la impresión de ahogarme. Con ella, no podría nunca salir adelante (EE, p. 111).

A pesar que Laïla es violentada y profanada durante toda la novela, vive la agresión sufrida como un trayecto de iniciación que la conduce, al final de la historia, a su país de origen, a su tierra, donde recupera su integridad y su condición humana.

En efecto, a través de la violencia física, psicológica y la profanación experimentadas por los diversos personajes de Le Clézio, se perfila una afrenta saludable: la recuperación del proyecto de vida de cada uno de ellos amenazados constantemente por el mundo occidental. La única probabilidad de salvación está planteada en términos de unión cósmica, de despojo y de liberación, razón por la cual el tema de la violencia no puede separarse de la obra misma para hablar de la unión hombre-universo.

3. LA DOMINACIÓN

El mito de la destrucción es también aquel del génesis [...]
Le Clézio, *El sueño mexicano*.

En nuestro análisis el poder será definido como la toma de posesión durable de aquél que es dominado. Este fenómeno, ya mencionado en la parte correspondiente a la colonización de la Nueva España, retoma el poder a través de la autoridad ejercida por los conquistadores sobre las poblaciones indias.

Como Le Clézio lo retoma en *El sueño mexicano* (1988), la conquista no fue solamente

el poder de un puñado de hombres, extraña mezcla de barbarie y audacia, sobre las tierras, las reservas alimenticias, los caminos, las organizaciones políticas sobre la fuerza de trabajo de los hombres y la reserva genética de las mujeres [...] (RME, p. 232) sino también representa la puesta en obra de un proyecto concebido desde el origen mismo del Renacimiento, en vista de la dominación del mundo (RME, p. 232).

En efecto, en esta empresa tan monstruosa como salvaje, ninguna huella de las culturas indias debía sobrevivir: “Nada de lo que fue el pasado y la gloria de las naciones indias debía sobrevivir: la religión, las leyendas, las costumbres, la organización familiar o tribal, las artes, el lenguaje y hasta la historia, todo debía desaparecer” (RME, p. 232).

Se puede inclusive hablar de la historia. El objetivo era de imponer un nuevo molde europeo. Para la realización de este proyecto todo fue permitido: las masacres,¹ la guerra, la esclavitud, la profanación y destrucción

1. Cabe destacar las masacres realizadas por los españoles en Tlaxcala, la ciudad de Tenochtitlan. La profanación del templo de Huitzilopochtli, luego de la toma final de la capital azteca y de la conquista de tierras del norte y oeste del país (RME, p. 232).

de los templos, el despojo de la tierra, el rapto de niños, la desaparición de ídolos, de los padres, de los adivinos e inclusive de los últimos gobernantes indios.²

Los conquistadores también utilizaron la traición, las rivalidades y el alcoholismo para imponerse. Todos estos medios, particularmente violentos, permitieron el logro de una destrucción incomprensible de las culturas amerindias. La cuestión del poder y la dominación de los españoles en todos los territorios conquistados y considerados como la Nueva España, fue sin duda, el ejemplo de un holocausto y una catástrofe humana, jamás entendida y asimilada por los conquistadores españoles y el mundo occidental de aquella época.

En el caso de las obras no mexicanas de Le Clézio, sobre todo las que fueron escritas posteriormente a su periodo mexicano, se percibe una influencia sorprendente de lo que el poder y el dominio permitieron a las sociedades occidentales en la historia del planeta. Las novelas de *Desierto* (1980), *Onitsha* (1991) y *Estrella errante* (1992) ilustran este fenómeno.

El poder y el dominio desarrollados por la humanidad occidental se percibe sobre los pueblos más pobres y vulnerables, sobre las culturas marginadas y *salvajes* o sobre las sociedades que conservan todavía el instinto de buscar su tierra de origen. Tal es el caso de la colonización en África, la persecución de los judíos y el problema territorial palestino.

Para precisar la dominación colectiva, *Onitsha* evoca este periodo durante el cual el imperio británico coloniza Aro Chuku, desde Oguta, Akwete, Unwuna, y Itu al inicio del año 1901. En ese mismo año, una expedición de cirujanos, geógrafos, oficiales, civiles y un pastor anglicano llevan el poder del imperio y se instalan para colonizar las ciudades africanas:

[...] tienen la orden de ir hacia adelante, cueste lo que cueste, con el objeto de reducir la resistencia de Aro Chukum y de destruir como nunca el oráculo de Long Juju [...]. Las órdenes son sin llamado: destruir Aro Chuku, reducir a nada la ciudad rebelde con sus templos, sus fetiches, sus altares de sacrificios. Nada debe quedar de este lugar maldito (O, p. 177).

2. Le Clézio describe escenas trágicas en el capítulo *El pensamiento ininterrumpido de la América india* (RME, pp. 228-274).

A partir del 28 de noviembre de 1902, Aro Chuku cae en manos de los ingleses y la armada acaba de arrasar el palacio de Oji y las casas de la ciudad (O, p. 214). Finalmente, Onitsha será dominada con violencia y no quedará absolutamente nada de lo que Fintan Allen (personaje principal) había conocido desde la edad de doce años durante su viaje a África. El texto muestra que la dominación de África permitió a otras naciones occidentales continuar la colonización del continente. En el último capítulo de la novela, el narrador evoca los veinte años anteriores a partir del momento donde “tropas federales entraron en Onitsha, después de un breve bombardeo con mortero que derrumbó las últimas casas todavía de pie al borde del río” (O, p. 240). En este sentido, es necesario recordar que durante los años ochenta, las guerras civiles se iniciaron nuevamente con violencia sobre el continente africano: “En Umahia, en Okigwi. En Ikot Ekpene, las fotos de los niños fulminados por el hambre, sus rostros inflados, sus ojos agrandados. La muerte tiene un nombre sonoro y terrorífico: Kwashiorkor” (O, p. 243).

Onitsha denuncia, toda esta agresión llevada hasta las últimas consecuencias: la miseria, el hambre y la muerte como resultado del despojo de territorios y la problemática de luchas religiosas y políticas: la guerra de Biafra aparece como un ejemplo de las guerras irracionales encarnadas por un instinto de dominación:

Antes de morir, los cabellos de los niños cambian de color, su piel seca se rompe como un pergamino. Por el dominio de algunos puentes de petróleo, las puertas del mundo se cerraron para ellos, las puertas de los ríos, las islas del mar, las riberas. No queda más que el bosque vacío y silencioso (O, p. 243).

Constituye una imagen muy semejante a la del indio explotado y olvidado en América después de la colonización. Frente a estos acontecimientos, el texto presenta la imagen recurrente de la guerra, de la persecución y sobre todo del dominio de una África ocupada por sus colonizadores. Los personajes viven el horror de lo cotidiano como una herida sangrante que les oprime. Sus experiencias dramáticas están a nivel individual a través del viaje de Fintan a África, la desilusión y el conformismo de Maou y la indiferencia y la mezquindad de Geoffroy con su familia. Y son acontecimientos que desarrollarán el relato de *Onitsha* en un medio colonial conformado de odio y de opresión:

Todo terminó. En Umahia, en Aba, en Owerri, los niños hambrientos no tienen ya fuerza para sostener las armas. De todos modos, ya no tienen sino palos y piedras contra los aviones y contra los cañones [...] Sólo el oráculo de Arp Chuku, por un acuerdo misterioso, no fue destruido por las bombas (O, p. 251).

Fintan representa un ser inocente, dominado por sus propios sueños infantiles y defensor de los marginados y de los derechos del hombre. Se rebela contra el conformismo de su madre, la fiebre de la guerra, la incompreensión de su padre y la desilusión de una África que vivió bajo la dominación de Occidente. El personaje, muy amado por su madre, es totalmente incomprendido por su padre. Por otra parte, Maou es condenada a vivir bajo la opresión de Geoffroy y bajo la presión de los prejuicios familiares que van a devorarla en un medio colonial que ella no aceptará nunca. En cuanto a Geoffroy, indiferente con su familia, representa al soldado implacable, testarudo y opresor que en su papel de conquistador, ávido de poder y de prestigio, sólo encontrará la soledad en su entorno: "Había sobre todo ese malestar, ese hombre que se había convertido en extranjero, su rostro endurecido, sus cabellos grises, su cuerpo flaco y el color de su piel [...] una mirada llena de desconfianza y de odio instintivo, y de enojo frío [...]" (O, p. 64).

Otro ejemplo de dominio colectivo se observa también en *Desierto*. Aparece de manera simbólica: el desierto pintado por Le Clézio constituye un personaje opresor y dominante que amenaza a todos los protagonistas de la historia, real o ficticia, y toma una fuerza particular en el contexto. La marcha de miles de peregrinos se desarrolla en este desierto devorador, incluye las figuras carismáticas del relato ficticio: todos estos hombres nacidos de las dunas y de las mesetas de piedra se extienden arriba de la regiones de Saguiet y Hamra (al inicio de la novela), se dan a conocer en Agadir antes de hundirse de nuevo en las arenas, al final de la historia.

La llegada a la tierra prometida representada por la ciudad de Marsella sólo es un sueño ilusorio para los personajes en oposición a la realidad vivida en el desierto. Paradójicamente, la ciudad de Marsella tomará el papel de un personaje dominante propicio para el desarrollo de la violencia cotidiana que vivirán cada uno de los personajes inmigrantes.

En este sentido, la novela presenta dos historias estrechamente ligadas: la de la colonización que aplasta a los hombres azules, y la de la heroína que forma parte de los pueblos brutalmente explotados. La figura

de Lalla es dominada por el entorno agresivo de Marsella al grado de sentirse completamente perdida: "Desde que llegó, ocupa sus días en caminar a través de la ciudad, de sur a norte, y de este a oeste. No conoce los nombres de las calles, no sabe dónde va" (D, p. 249).

En efecto, es un país extraño para Lalla y una ciudad grande que parece apoderarse de ella. Y no obstante que con el tiempo, Lalla llegue a aprenderse los nombres de las calles, a desplazarse por doquier y a trabajar aún embarazada, será siempre tratada violentamente por este mundo moderno, frecuentemente inhumano y cruel. La ciudad será para ella la prisión de sus sueños donde el narrador se pregunta: "¿Qué busca ella? ¿Qué desea en la vida? [...] Existe también la desconfianza, el instinto de fuga, especie de extraño resplandor que atraviesa por instantes los ojos de los animales salvajes? [...] Ella no quiere dinero, eso no le interesa" (O, p. 330).

Lalla se sentirá desdichada de ver todo lo que se pasa en los burdeles, en los barrios de inmigrantes, con la miseria y la enfermedad siempre presentes. Todo esto muestra bien la situación de los condenados, situación ligada al largo errar y el difícil recorrido de las diversas tribus en el desierto, con los pies ensangrentados, quemados por la arena y la aplastante fatiga de todos los personajes: "Aquellos que no podían más, los viejos, los niños, los heridos, las mujeres jóvenes cuyos hombres estaban muertos, y que no tenían ya a nadie para ayudarlas a encontrar el alimento y el agua" (D, p. 212).

Otro ejemplo de deshumanización hacia los seres más vulnerables se describe en la estación de Marsella, lugar donde Lalla encuentra africanos y turcos inmigrantes completamente humillados: "Se van hacia el hambre, el frío, la desgracia, aquéllos que serán humillados, que vivirán en la soledad [...] parecidos a soldados vencidos" (D, p. 256).

El relato retoma, en varias ocasiones, el drama que viven los inmigrantes que salen de su país de origen y se trasladan a un país occidental con el afán de buscar una vida nueva, sin saber que lo único que encontrarán es miseria y soledad. Los personajes estarán condenados al desprecio y la humillación de una sociedad moderna que los domina y aniquila. Por esta causa primordial, los inmigrantes abandonan Marsella, Radicz muere en un accidente de autobús y Lalla regresa a Marruecos. La existencia de una fatalidad antes y después de la dominación occidental, reúne a

Lalla protagonista de *Desierto* y a Nejma figura de *Estrella errante*. Ambas sufren esta violencia ya sea en Marsella o bien en el campo de refugiados de Nour Chams: “Día tras día, se convirtió en nuestra prisión, y ¿quien sabe si eso no será nuestro cementerio? [...] el campo de Nour Chams forma una gran mancha oscura, color de moho y de lodo, a la cual llega el camino empolvado [...]” (EE, p. 220).

Este sitio representa el fin de una esperanza para sus habitantes: “El campo de Nour Chams es sin duda el fin del mundo, ya que parece que no puede haber nada más allá, ya que no se puede esperar nada” (EE, p. 223).

El texto de *Estrella errante* da a conocer a través de Nejma el dominio que las sociedades occidentales provocan en sus colonias, acentúa también la desgracia del pueblo palestino e ilustra el sufrimiento de Nejma y su pueblo: “Nunca había sentido esto antes, esta especie de maldición, esta fuerza implacable de la luz sobre la tierra, donde la vida se quebranta y se escapa, [...] donde el sufrimiento está inmóvil, ciego, imposible de entender [...]” (EE, p. 227).

Nejma parece seguir el mismo destino que Laïla en *Pescado de oro*, ambas tienen en común haber sufrido en un universo inhumano. Sin embargo, existe una esperanza para Laïla, la cual surge en los diferentes momentos de la narración: al ser raptada, atacada, desintegrada en su identidad, humillada en la búsqueda de la misma y finalmente, transfigurada en el regreso a su lugar de origen.

La experiencia sensible de Laïla se encontrará, de algún modo reflejada, en ciertos relatos breves de Le Clézio, sobre todo en las temáticas que sitúan en la alienación a diversos personajes que se desenvuelven dentro de este ambiente materialista que no lograrán resistir. Por ejemplo, la figura del ladrón en *La ronda y otros acontecimientos diversos* (1982), donde el escritor habla de la dificultad de encontrar trabajo, de superar el desempleo y el desprecio de los empleados potenciales en un entorno de inmigrantes, y de resentir el dominio y la fuerza del poder de un mundo que domina sin ninguna consideración: “Las gentes ricas no tienen ninguna consideración con los que están en la miseria, se burlan de eso, guardan sus riquezas en sus casas vacías, en sus cajas fuertes. Y para tener algo, para tener una migaja, es necesario que entres a su casa y que lo tomes tú mismo” (R, p. 204).

Le Clézio no deja de dar ejemplos del dominio ejercido por el mundo occidental sobre seres vulnerables y sobre civilizaciones que habrían podido sobrevivir de otra manera. El escritor hace posible el rencuentro de diversas poblaciones marginadas y se identifica con la riqueza de sus culturas. El Occidente, se convierte, en casi todos los casos, en un signo de sufrimiento para los indios, los africanos, los árabes, los judíos que se reconocen como víctimas.

Considerando la idea de dominación, Le Clézio retoma ciertos aspectos simbólicos en sus relatos breves, y reproduce, sobre todo, con personajes muy jóvenes los roles característicos de los dominantes y los dominados. Las historias de *La ronda* nos presentan a una gama de seres frágiles, vulnerables, excluidos y marginados, los cuales no logran orientarse fácilmente.

Tal es el caso de Pouce y Poussy en *La gran vida*, dos jovencitas víctimas de un espejismo que huyen de su casa influidas por la sociedad de consumo. Viajan, paradójicamente sin dinero, y logran engañar al mundo entero, dándose la gran vida, gastando lo que no tienen en hoteles, restaurantes y productos de lujo y en lugares hechos para los ricos. El desenlace de la historia sugiere la dominación del mundo adulto a través del juego alusivo que involucra a culpables y víctimas.

El mensaje de Le Clézio parece ser revolucionario, ataca al sistema capitalista que permite acrecentar odios, injusticias en el mundo moderno conformado como una especie de jungla y plagada de mentiras que se extienden por doquier. Un ejemplo vivo se encuentra en la violencia que la publicidad ejerce en *Los Gigantes* (1973), lugar donde el poder del dinero triunfa, no solamente en las instituciones bancarias de la ciudad de Hyperpolis, sino también en los monumentales y fastuosos supermercados.³ Constituye toda una estructura de *maquinación humana* que hipnotiza a los consumidores con todos esos rayos luminosos que inundan los espacios. Se percibe que hay por todas partes expertos que dominan este mundo maquinal.

En diversas situaciones, el texto pone en evidencia, por medio de los personajes, un deseo de sometimiento cercano al dominio y la domina-

3. Se olvida todo en todas las tiendas, los seres están hipnotizado por la publicidad: *La mercancía se pegaba en las manos de los consumidores* (LG, p. 52). La proliferación de las imágenes, el resplandor de la luz llena y domina el espíritu de los hombres. Es una belleza mala y viciosa que domina y destruye.

ción del ser y a una especie de paranoia que se ha adueñado del Occidente donde la vida se convierte en un suplicio por sus excesos: la dominación mediante la guerra, el poder de la sociedad de consumo, la degradación de la naturaleza, la diversión por los placeres fatuos y por el sobre estímulo de los sentidos que llevan a la pérdida de los mismos. Como ya lo había descrito Le Clézio a través de Beaumont, uno de los personajes de *La Fiebre* (1965): “Las cadenas se encuentran por todas partes. La ciudad, la muchedumbre, los rostros conocidos están por todas partes” (LF, p. 88).

Se está condenado a un salvajismo donde reina la ley del más fuerte y donde el prisionero no puede liberarse. El narrador sueña con “partir, abandonar este lugar, este tiempo, esta piel, esta mente [...] encontrar otro mundo” (LF, p. 88).

Para el autor, es preciso impregnarse de sí mismo, evaporarse bajo el fuego de la conciencia y crear mujeres y hombres diferentes que puedan escapar a la dominación de ser desgarrados y aniquilados por la dominación de otros.

En Biafra, en *Onitsha*, se reproduce también este deseo de errar, favorecido por la dominación del poder a través de la descripción de un lugar en donde el gobernador obliga a prisioneros encadenados a cavar en el lodo y construir una piscina para él, en el momento en el que los invitados de una recepción oficial llegan a la residencia: “Los trabajadores negros eran prisioneros [...] estos hombres encadenados que atravesaban el jardín, su pala sobre el hombro haciendo ese ruido constante con los grilletes de sus tobillos que jalaban la cadena, de izquierda, a derecha” (O, p. 74).

Del mismo modo en *El buscador de oro* (1985) cuya acción se sitúa en la isla Mauricio, *los mártires de la caña* extenuados, llegan hasta la insurrección, el incendio y el asesinato de Field-manager a quien lanzan en la hoguera porque “golpea a los obreros con palos de caña y roba la paga de aquellos que se quejan de él” (CO, p. 62). Relatos de escenas patéticas, como la de *Desierto*, en Marruecos, donde durante la guerra colonial se produce el fusilamiento de los últimos guerreros del desierto: “[...] los caballeros comprendieron que habían caído en una trampa, que no cruzarían ese muro de balas [...] Las ráfagas de las ametralladoras barrían el cauce del río, como si una gran navaja invisible los segara” (D, p. 408).

Todas estas historias que cuestionan la actitud de Occidente, recuerdan el horror del genocidio vivido por los indios en la conquista de México, empresa que provocó el aniquilamiento y la dominación brutal de civilizaciones extraordinarias que no pudieron combatir a una raza de ladrones y bárbaros sedientos de oro.

Este clima de catástrofe, que Le Clézio retoma frecuentemente en sus obras, revela en el fondo, cierta nostalgia por un paraíso perdido. Antes de su periodo mexicano, Le Clézio había recuperado en sus escritos, ese sentimiento de barbarie moderna. A partir de *La Guerra* (1970), el narrador señala con gran inquietud la devastación de una guerra inútil que parece haber sembrado la maldición en todo el planeta:

Cerraron sus orejas y sus ojos a la palabra [...] La venganza de los objetos y de los ruidos levanta su tromba en el cielo. Que aquéllos que sepan correr se escapen [...]. Las fachadas de los inmuebles nuevos ya están en ruinas, las ventanas ya son agujeros negros por donde se escapó la vida [...] Miro la tierra y aquí, está vacía y devastada (G, pp. 218-222).

En esta perspectiva, el escritor denuncia la existencia de un sistema occidental caracterizado por acciones utilitarias, con hechos de rapiña que han buscado sólo conveniencias para el poderoso y el colonizador.

Desde *El éxtasis material* (1976), Le Clézio insistía sobre el hecho de que el hombre posee en sí mismo un sentimiento de poder que lo destruye: “[...] ¡el hombre mismo es una bomba! Es necesario aullar, hundir los muros del silencio, golpear como un cazador de piedras [...]. En la noche en las grandes ciudades todo parece vibrar sordamente de peligro y de odio” (EM, p. 156).

4. LA ALIENACIÓN

El rasgo más característico del dominio es la alienación. Este término puede explicarse como la acción de transferir de una persona a otra, no solamente la propiedad de un objeto que le pertenece, sino también todo lo que ella es. La noción de alienar evoca despojar a un ser de todo lo que tiene para convertirlo en esclavo. En el caso particular del tema, desde la tragedia de la conquista de México, los indios fueron despojados de todo lo que poseían (tierra, religión, cultura, tradiciones, etcétera). Por consecuencia, sufrieron de una alienación implacable que llegó a un extremo de crueldad inexplicable. Le Clézio menciona que el drama de este enfrentamiento entre los españoles y los indios constituye: “La exterminación de un viejo sueño por el furor de un sueño moderno” (RME, p. 11).¹

El despojo del indio a partir de la conquista, lo condujo a una alienación particular que va a caracterizar una imagen devaluada por largo tiempo. Será percibido por su error, por su exilio en su propio territorio, por su pobreza y su indigencia. Se olvidarán durante siglos sus necesidades primordiales con respecto a su cultura de origen y se le humillará y despreciará mal entendiendo su sufrimiento, su desesperanza, su soledad, su aspecto irrisorio y su silencio. Otras facetas de la alienación de los indios mexicanos se harán notar a través del poder y la ambición de *un puñado de aventureros* que los conquistaron y los destruyeron para siempre.

1. Bernal Díaz del Castillo describe frecuentemente en su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* que la conquista fue realmente una empresa lenta y difícil, una irresistible progresión de destrucción, *el rapto del imperio azteca, el fin del mundo* (RME, pp. 12-13). Es preciso decir que durante largo tiempo, este texto fue maldecido y rechazado por la gloria más grande del conquistador Hernán Cortés. En esta misma óptica, Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapas, da a conocer la leyenda negra de la conquista de los indios y el despojo brutal de su cultura en su obra *Muy breve relación de la destrucción de las Indias*, escrita en 1546.

En la obra no mexicana de Le Clézio, se observan los casos de Adam Pollo (PV), Besson (D), Chancelade (TA) y Hogan (LF), personajes que se caracterizan por sufrir la marginación de la sociedad donde se desarrollan sus historias. Lo anterior constituye toda una odisea de la incomunicación. La identidad de cada protagonista se pierde y se tiene la impresión de que cada uno de ellos finaliza por perder todo contacto con su entorno.

EL ERROR DEL SER

Los temas relacionados con el error, el exilio y el éxodo aparecen, frecuentemente, a causa de la alienación y se agregan al de su medio ambiente. Le Clézio sugiere que el hombre vive en *estado de exilio* en las metrópolis modernas: "Cuando la ciudad cierra sus puertas, unas tras otras, encerrando los cuartos solitarios, en el silencio, en la soledad, en el abandono, puede ser que esta voz venga, para salvarnos. Quizás esperando a los hombres que van a ser libres" (H, p. 88).

Los judíos, los palestinos, Mondo, Esther, Nejma, Naja Naja, Adam Pollo, Gaby Kerven, son personajes que tienen algo en común: viven en sus tierras o en tierras extranjeras, en ámbitos naturales (desiertos, bosques, planicies, mares), nostálgicos siempre de sus lugares de origen.

Desde *El Proceso verbal* (1963), Adam Pollo cae en un exilio individual. Huye de su presente para transportarse al pasado. No querrá nunca integrarse a su entorno social. Por medio de su personaje, el escritor cuestiona aquellas filosofías del mundo occidental que pugnan por el sometimiento y la destrucción del hombre a través de la religión o la política. Adam será castigado con el encierro en un hospital psiquiátrico por su rechazo al orden social. Además, adopta hasta el final de la novela, una conducta irónica que le impide ser considerado como un ser "normal". Cada vez que se le pide responder coherentemente o de actuar bien, se rebela y se evade en una especie de exilio. Los seres que se encuentran cerca de él, no llegan nunca a comprenderlo: "¡Pero usted, ya no es un niño! (PV, p. 221). No sabe comportarse (PV, p. 222). ¿No quiere decirme porqué está aquí? (PV, p. 223)".

Adam será considerado como una persona anormal, basta con leer el diagnóstico siguiente: "Delirio paranoico sistematizado. Tendencia a la hipocondría. Megalomanía. Manía de persecución. Toma de irresponsabilidad por justificación. Anomalías de sexualidad. Confusión mental" (PV, p. 226).

Obviamente el comportamiento de Adam es una conducta de supervivencia que el personaje elige y que le permitirá aislarse del mundo.

Esta historia hace pensar en el *Diluvio* (1966), relato ya anunciado en el prefacio del *Proceso verbal* (1963), donde se observa la influencia que sufre François Besson al compartir el deseo de suicidio de la jovencita. En una atmósfera siniestra y solitaria, los dos personajes se encuentran mal, pero cada uno viviendo un su exilio personal. Esta experiencia va acentuar su anhelo de destrucción y muerte:

Es terrible, sabes, estar solo [...]. Las cosas que te hacen daño, las palabras que te hacen esperar para aplastarte mejor [...]. ¡Es una locura que haya sentimientos! El amor, como en las telenovelas, y la amistad, el odio, los celos, el rencor, la piedad, el perdón, la fe, el orgullo [...] No vale seguramente la pena de nacer, de crecer, de luchar contra las enfermedades, de ir a la escuela (D, p. 258).

El libro termina con el suicidio de la muchacha y el abandono de Besson. Él, no tendrá ya la voluntad de existir y así concluyen trece días de narración y viene el desenlace donde se libera agresivamente una tensión acumulada. La lluvia juega un papel simbólico importante ya que ésta se va convirtiendo en tromba.

En este sentido, *La Fiebre* (1965) pone en juego una serie de alucinaciones donde el dolor (la fiebre, el dolor de dientes), el cansancio, el sueño, la metamorfosis de los seres humanos en insectos, constituyen estrategias, por parte del escritor, para describir y profundizar un clima de malestar y de angustia que coloca a los personajes, en exilio, separados y aislados del mundo.

Los estados fisiológicos de los diversos protagonistas se manifiestan y destacan en un espacio particular de dolor y posible cura. Roch, Beaumont, Paoli, Martin, el narrador de *Me parece* y Joseph experimentan, todos ellos, la experiencia de la muerte como una vivencia semejante a la alienación y a la pérdida del ser, sobre todo en el errar de cada uno de estos

personajes. Así se contemplan los paseos interminables y sin sentido que Roch efectúa a través de las calles de la ciudad (F, p. 34), los realizados por Joseph cuando se arrastra en las calles que rodean la casa de la señorita Vanoni (F, p. 216), las salidas deambulatorias sin objeto de Paoli (F, p. 109, 110, 116), las marchas absurdas del narrador de *Me parece* (F, p. 90) y la de Martin (F, p. 150), el laberinto donde se encuentra Roch (F, pp 27-34), el andar de Joseph en el interior de sí mismo (F, p. 216).

Sin duda, todas estas figuras experimentan disturbios fisiológicos aunados a un perpetuo estrés cuyo origen es casi mecánico. En lugar de luchar contra esta sensación, los protagonistas se abandonan vilmente. Esto es como una necesidad de movimiento que los lleva a aislarse de las personas y de los acontecimientos que les rodean. Además están siempre en desacuerdo con la sociedad y con el mundo. Por ejemplo en el relato *El hombre que camina*, se encuentra en una metáfora el ejemplo significativo de errar que puede ser interpretado como un andar precipitado hacia la aniquilación del ser: “Una extraña sinfonía del éxtasis, un abismo absoluto y transgresivo, que le llevaba, que le hacía sentarse en su palanquín, bajo un dosel, y le encaminaba lentamente, realmente, hacia los dominios de la locura” (F, p. 9).

En efecto, este personaje es llevado no hacia un abismo, sino a una situación parecida y presa del delirio que le causa una intensa fiebre incontrolable. Roch tiene la impresión que es un extraño viaje: “[...] sintió que se le llevaba a un curioso viaje” (F, p. 50).

La “rabia” de los dientes de Beaumont lo sumerge también en un dolor que lo lleva a un *torbellino líquido al movimiento lleno de locura* (F, p. 201). El tema del arrebato que conduce a la deriva y luego a la alineación se ve reflejado en Martin, cuando éste quiere refugiarse en el patio sombreado del inmueble, para huir de un sol muy intenso: está *mecido, arrancado, embarcado en un barco invisible* (F, p. 153). Beaumont será también conducido con el ritmo (como Paoli) y *a través de sus arterias, por los latidos de su propio corazón* (F, p. 84). Este viaje a la deriva se realiza en el interior de los personajes en una dinámica de ensueño y de aniquilación como una especie de errar en sí mismo.

En esta óptica, *Primavera y otras estaciones* (1989) presenta cinco historias de mujeres a la deriva. Su errar constante es una especie de despojo cuyo desenlace muestra en cada caso, una carencia: la fragilidad, la

ausencia de amor, el olvido, el sentimiento de no pertenencia y la pérdida de identidad.

Cada mujer vive un tipo de error diferente: Libbie-Saba es agredida por ella misma y por ciertas personas que la rodean. Busca un padre que nunca conoció y una identidad que apenas puede adivinar. Actúa entre dos deseos contradictorios: el de la pertenencia y el de la fuga.

Hace mucho tiempo que pienso hacer eso, y voy a hacerlo: un día, cerrar la puerta con llave [...] e irme, deambular por las calles [...] tomar el tren [...] tomar el barco y regresar a mi país (P, p. 47). Es por ello que no logro dormir. Soy dos personas a la vez: hay una que está en el departamento de la Loge [...] y otra que se quedó allá, en Nightingale (P, pp. 47-48).

El error de la mujer bohemia de las rosas es diferente al de Libbie-Saba. Para ella es la fascinación por un recuerdo, un instante de pasión vivido con un hombre joven que también posee ese mismo sentimiento. Este encuentro sucede en la juventud de ambos. Curiosamente después de 18 años, este hombre la encuentra fortuitamente en un café: "Sentí el miedo, de nuevo, no a la soledad, ni al vacío, sino el temor de ser robado, de convertirme en otro, de cambiar mi destino" (P, p. 141).

Ella, por el contrario, lleva una vida de gitana, su error la ha transformado y la presencia del joven constituye un gran reproche y un recuerdo negativo del instante de pasión vivido por ambos en el pasado. Esto se verá reflejado en la expresión cruel, de desdén y de cólera que ella muestra al joven en el minuto de su encuentro.

Por otra parte, el error de Zobéide y de Zinna se parecen. Ninguna de ellas tiene un lugar fijo donde vivir y tienen experiencias que terminan por aniquilar sus pasiones. Zobéide borra sus huellas desde el inicio de la historia y desaparece como en un sueño. En cambio, Zinna deambula por la vida, se convierte en cantante de ópera, huyendo a cada día de sus propios pasos inciertos. Para Zobéide, el tiempo no pasa, el hombre al que ama sólo será un recuerdo perdido (P, pp. 147-161). Para Zinna, llamada la Gazelle, el destino es todavía más cruel ya que su vida está llena de sinsabores. Después de haber escapado de su maestro de canto, de Julieta, la mujer de éste, y de Orsoni, un rico amante que la transforma en estrella, vaciándola interiormente y devorándola; sólo quedará Tomi, un amigo de infancia que estará a su lado en el hospital hasta que ella muere (P., p.

156-202). Ambas mujeres van por la vida errando durante toda su existencia y se olvidan del amor y de sí mismas.

Gaby Kervern simboliza el tipo de heroína que padece una serie de vivencias que la agreden con violencia durante toda su existencia. Huérfana de madre, pierde a su padre, sufre la desaparición y la muerte de su marido después del traumatismo de dos guerras mundiales. El nacimiento de su hijo se produce en una época de hambre, de pobreza y de enfermedad (malaria y neumonía). Sobrevivirá a las privaciones y es gracias a Ticoco (único protector y enamorado secreto), que su hijo logrará realizar estudios universitarios y recibirán una pensión y una herencia. Desafortunadamente quedará ciega hasta el final de su vida y morirá discretamente. Su hijo comprenderá toda la historia de Ticoco y de su madre y los reunirá en la misma tumba.

Los ejemplos dramáticos abundan también en *Mondo y otras historias* (1978), serie de relatos breves que ponen en escena la inocencia de seres muy jóvenes inmersos en situaciones aberrantes. El ejemplo más simbólico es la historia del mismo *Mondo*, quien sobrevive a un error en la inmundicia:

Nadie habría podido decir de donde procedía Mondo (M, p. 11) [...] un niño sin familia, sin domicilio, que andaba rodando por las calles con los vagabundos, con los mendigos [...] que vivía como un salvaje, comiendo cualquier cosa y durmiendo donde caía la noche [...] (M, p. 66).

Desapareció un día entre la multitud sin que nadie hubiese conocido su destino, como un completo desconocido. El caso de *Lullaby* y *Aquél que no había nunca visto el mar*, revelan a dos héroes casi niños: Lullaby y Daniel, personajes que deciden partir en búsqueda de sus ideales.

Lullaby deja la escuela para vivir la experiencia del mar y la soledad que le son familiares. Daniel también escapa de la escuela con el deseo de conocer y de vivir en el mar. Lullaby descubre una casa abandonada que le servirá de refugio. Daniel, por el contrario, se sentirá listo para realizar la aventura de Robinson en una gruta. En ambas fugas, el camino del error es necesario, ambos protagonistas se encuentran solos, pero en el transcurso de este aislamiento, un sentimiento de felicidad les embargará. Lullaby y Daniel experimentarán una especie de iniciación a través del paisaje marino. Ella estará fascinada por el mar. Su resplandor y la palabra

Karisma. Él estará más marcado que Lullaby ya que al contacto con el mar y bebiendo el agua salada, vivirá un bautizo de iniciación.

En *La montaña del dios viviente*, Jon emprenderá también un camino de aprendizaje e iniciación. No obstante que viaja en bicicleta, a pie y que sus escaladas son difíciles, su felicidad estará consumada al momento de descubrir al niño milagroso de la montaña con el cual establece un contacto especial y con el cual juega. La odisea de Lullaby, Daniel y Jon, ilustra la función de iniciación que tiene el errar de los personajes.

Existe otro tipo de errar en los relatos de Le Clézio, aquél que se relaciona con la huida. *El Proceso verbal* (1963), *El libro de las huidas* (1969), *Los Gigantes* (1973) y *Viajes del otro lado* (1975), sugieren el tema:

Partir, abandonar este lugar, este tiempo, esta piel, este pensamiento. Arrancarme del mundo, abandonar mis propiedades, rechazar mis palabras y mis ideas, e irme [...] Entrar en sí mismo, evaporarse bajo el fuego de la conciencia, convertirse en cenizas, rápidamente sin tregua (LF, p. 88).

La huida no significa solamente irse de un punto geográfico, constituye también un deseo imperioso de errar, que lleva al abandono e inclusive a la pérdida o a la muerte del ser.

El escritor propone varios ejemplos jugando con los nombres de ciertos personajes: en Hogan, su nombre va desapareciendo, declina de ser J. Hombre Hogan, en JHH (LF). Nadja Nadja se convierte también en NN (VA) y Béa Bea se reduce a Bea B (G). Con ello, Le Clézio simboliza lo inestable de la identidad lograda.² Hogan³ puede compararse a Marco Polo con respecto a lo que éste escribe en su diario de viaje: "Aquéllos que están inmóviles sobre la tierra errante: los viajeros. Aquéllos que huyen sobre la tierra inmóvil: los sedentarios, pero aquéllos que huyen sobre la tierra, y aquéllos que están inmóviles sobre la tierra inmóvil: ¿cómo llamarlos?" (LF, p. 53).

El Joven Hombre Hogan es el personaje principal que viaja mucho. Va de país en país y es reconocido con varios nombres: Joven Hombre, J.H., J.H.H., Daniel Earl Langlois, H. Hombre Hogan, Juanita Holgazan,

2. En el capítulo dedicado a la identidad perdida, proponemos ciertas reflexiones.

3. La palabra *hogan* se define, según el diccionario, como la habitación de los indios navajo, elaborada con tierra, ramas y recubierta de lodo.

e inclusive Walking-Stick y John Traveller. Viaja por doquier y tiene aventuras en el desierto, en los ríos, en las grandes ciudades como Nueva York, algunas provincias de México y del Perú. También utiliza todos los medios de transporte posibles (camión, autobús, barco, avión, a pie). Las peripecias de sus itinerarios hacia lo desconocido son narrados como un sueño o en ocasiones como un mito. No obstante que su fuga sea considerada como una aventura espiritual, rechaza su propio destino: “Huyo, para no saber más del futuro (LF, p. 241).

Denuncia con un profundo malestar, todas las masacres y los genocidios cometidos en todo el planeta: “Nada se olvidó: tantos hombres muertos, sin que nada cambie en el mundo [...]. Fue ayer. Es hoy. No olvido sus rostros flacos, sus ojos brillantes, sus gestos seguros y rápidos” (LF, pp. 242-243).

En todos los lugares que Hogan visitó, ha experimentado una profunda nostalgia del pasado que en ciertos párrafos de los últimos capítulos del libro se comparan con México. Momento donde él evoca la canción de un *corrido*: “[...] de un amigo de mi país llamado José Valentín que fue atrapado y fusilado en la montaña (LF, p. 245).

De este modo la fuga conduce al personaje a compadecerse del mundo occidental que rechaza ya que busca otra manera de ser en el mundo:

¿Cuáles son los hombres que van a enseñarme alguna cosa? Entre más avanzo en el espacio, más los hombres retroceden. No hay malayos, ni laozianos, ni chinos, mi maya quichés, ni huicholes. Sólo existe el hombre blanco por todas partes. Miserable sociedad que da a luz y que bautiza. ¿Es que niego al Indio? El indio, el árabe, el negrito, el Karen, el montañés birmano. Aquél que no mata, se le convierte en payaso. Maldita raza blanca [...] (LF, p. 250).

Con *Viajes al otro lado*, la fuga de los personajes es descrita a través de su errar por el mundo, pero es un fenómeno que sugiere las diferencias existentes entre el mundo de la tecnología moderna y el mundo de los indios. El texto mantiene al viaje y la fuga como dos ensueños cósmicos de Watasenia y Pachacamac, dos personajes muy cercanos al contexto de la indianidad. Ellos aparecen en los últimos capítulos del libro y forman parte del mundo con el cual Naja Naja inicia a sus amigos. En efecto, Naja Naja es una jovencita que se desplaza por doquier a través del espacio y

vive un sinnúmero de experiencias. Ella imagina que lleva una vida de metamorfosis, entre la frontera de lo concreto y de lo abstracto: “Naja Naja parte hacia el sol, es un poco la serpiente emplumada [...] se convierte en un gran pájaro que hace círculos con sus alas extendidas” (VAC, p. 52).

Naja se transforma y toma mil formas animadas e inanimadas (el mar, el viento, el humo, una flama, una hoja, una flecha), de manera que muestra siempre su espíritu errante por el mundo que recorre y frecuentemente recorre el tiempo a la inversa, camino por el cual nadie puede seguirla.

En el seno de este éxtasis, Naja Naja y el Joven Hombre Hogan viven los desplazamientos de una indianidad que parece perdida pero que a la vez está próxima a ellos. Algunas páginas antes del último capítulo, el relato conduce a Naja a México. Hay una descripción, llena de belleza, de su llegada a una ciudad blanca, como la de los mayas. La protagonista viaja como en un sueño hacia el pasado en un día de fiesta:

La ciudad blanca se abre ante nosotros, Hay calles rectilíneas, riachuelos, casas cuadradas con techos cubiertos de jardines [...] Etzalcualiztli y los jóvenes recorren las calles distribuyendo maíz [...] hombres semidesnudos pintados de rojo y verde, la aleta izquierda de su nariz perforada con una esmeralda, bailan sobre la plaza, para Tlaxuchimaco [...] mujeres vestidas de blanco están moliendo el maíz sobre los metates [...] luego transportan harina sobre tapices de piel, hasta la casa de Tezcatlipoca [...] otras mujeres ofrecen flores a Tomacazgle [...] a través de la multitud unas jóvenes distribuyen tamales y frijoles negros [...]. Se baila para Tezcatlipoca, sin parar durante veinte días [...]. En lo alto de una terraza, frente a la muchedumbre, una jovencita vestida del traje de sal, baila, después la matan (VAC, pp. 273-274).

La significación de esta escena india presentada por el narrador, forma parte de la vida cotidiana de un pueblo mexicano en el cual el tiempo parece paradójicamente detenido.

El error y la fuga del pasado de Naja Naja parecen ilustrar el clima apocalíptico de un proceso dinámico y de una creación siempre en curso. Con Pachacamac, el último capítulo del libro, el texto recupera, de una manera emblemática, los millones de años de todo ese tiempo medido que sirvió a la protagonista del texto para encontrar su cruz eterna, su anonimato, su silencio y su soledad. La vejez, las pasiones, los sueños, el dolor y la muerte no tendrán nada que ver con el tiempo vivido por Naja. Todos

sus viajes, sus errares y sus huidas servirán para que ella pueda encontrar su propio camino:

Se había logrado al fin la belleza, tranquila, inmóvil, aquella que pinta y esculpe con el viento [...] las serpientes se unían por un nudo, y la tierra, el espacio, el sol e inclusive la luna que nadaba en su agua no eran más las regiones, hoy: la serpiente de diez cabezas estaba en el centro” (VAC, p. 308).

En esta perspectiva, ya habíamos mencionado en *El Proceso verbal*, la orientación individualista, racionalista y mecánica de la vida moderna frente a Adam pollo, el protagonista solitario que vive fuera de la sociedad y su tiempo: “Adam, completamente solo, extendido sobre la cama bajo una estratificación de corrientes de aire, ya no espera nada [...] sabe que está atado a esa cama, a esos muros, a ese parque, a esa armonía de metal claro y de pintura fresca” (PV, p. 248).

Si su huida es estática como *una ostra en el fondo del mar*, se encuentra próximo a una liberación que es para él el exilio en el mundo de los esclavos. Huye del *mundo de abajo*,⁴ impersonal y ficticio para trazar un entorno a su propia satisfacción. Adam Pollo experimenta hasta la náusea, un malestar de ver multiplicarse todos esos cuerpos de hombres y mujeres, todos rigurosamente idénticos, formando una raza de la que él se excluye. Para el personaje, la fusión con el grupo social tiene por efecto la aniquilación del individuo, de tal suerte que quiere escapar a cualquier precio. El hospital psiquiátrico será para Adam Pollo el único sitio de paz que le permitirá *huir a la inversa*, es decir, remontar las etapas del tiempo pasado.⁵

Del mismo modo en el *Desconocido sobre la tierra* (1978), el muchacho desconocido quiere ausentarse, desaparecer, borrarse y disolverse. Parece aspirar a una huida soñada donde la transparencia y la lige-

4. Para Adam Pollo, *el mundo de abajo*, se caracteriza por el conformismo del ser humano: ausencia de individualidad, gustos condicionados por la publicidad, indiferencia y ausencia de una verdadera comunicación. Por ejemplo, en el bar, Adam constata la ausencia de individualidad de los amigos de Michèle. En el asilo, la pijama rayada crea en el espíritu de Adam un condicionamiento de homogeneidad.
5. Lo que Mircea Eliade llama *el regreso al útero* (pp. 24-29). Es una técnica oriental que permite remontar las etapas de la vida personal con el fin de conocer las reacciones posibles y de prever los acontecimientos futuros. Es un regreso a un instante primordial de la existencia que abarca el conocimiento total del tiempo y a partir del cual se puede rehacer el propio destino.

reza la emanciparán de las leyes físicas y materiales. Pero a diferencia de Adam, el muchacho desconocido busca “un rostro de algún modo eterno, que no debe envejecer, que no puede morir” (IT, p. 185). Su errar es la búsqueda de una dicha, una ascensión, una levitación hacia un decorado cósmico que lo haga feliz: “[...] su mirada atraviesa todo el espesor de la noche, recorre las calles de la ciudad, hasta el otro extremo del horizonte [...] se resbala, se aleja, y la mirada extraña del niño le lleva más lejos todavía, hasta otro mundo quizá” (IT, p. 317).

Hay que observar que el peligro de deshumanización en la vida social, ya experimentado por Adam Pollo y por el muchacho desconocido, va a acentuarse con *Los Gigantes*. El hombre es evaluado en términos de poder industrial. En el caso particular, la huida de los protagonistas es provocada por esta deshumanización que cierra todos los espacios del mundo y de la naturaleza.

Sólo existe un mundo consumidor que siembra la confusión y devalúa todo lo humano. *Hyp-Hyp-Hyper-Polis-Supr-Marke-tisimo* (LG, p. 221). Hyperpolis constituye una verdadera Torre de Babel,⁶ inmensa Megapolis y ejemplo de una sociedad tecnócrata y mercantil cuyos habitantes son anónimos frente a su macro estructura, donde el desarrollo maquinal y el decorado de Hyperpolis se caracteriza por un ambiente que parece amenazarlos y aniquilarlos a cada instante. Las palabras constituyen seres gigantes donde los humanos sólo parecen enanos que quisieran huir:

Los hombres tienen miedo de los objetos [...] sería necesario destruir los objetos, todos los objetos puede ser que entonces no habría más dolores bien se debería destruir a todos los hombres, y no quedaría más que el mundo duro [...] implacable, que brillaría con su fulgor fijo (LG., p. 180).

Y es un mundo fulgurante próximo a la ciencia ficción donde los personajes parecen tener miedo de vivir, pero donde tienen deseo de escapar. Esta sociedad provoca el suicidio de Tranquilidad y de su amiga. La muerte será el escenario de su fuga y la única solución a su malestar:

[...] se escucha indistintamente una primera detonación, cuando la muchacha de cabellos castaños disparó una bala contra el casco de la barca. Luego, algunos

6. Según el relato bíblico, los habitantes de Babel son técnicos enamorados de los útiles que les permitirán desarrollar sus invenciones, les inspirarán una confianza ilimitada en su poder para controlar el futuro.

segundos más tarde, se escucha otra detonación [...] cuando la muchacha de cabellos rubios presionó sobre el gatillo de la pistola LR apoyada sobre la región del corazón de la muchacha de cabellos castaños a quien mata (LG, p. 297).

EL EXILIO

En el caso particular del exilio, dos figuras se imponen: la de Esther-Elena y la de Nejma, dos jóvenes mujeres que se encuentran en exilio en tierras extranjeras y que van a huir durante toda su existencia. Con respecto a las novelas anteriores, se trata de entrelazar en este drama la historia individual de las dos mujeres con sus pueblos de origen. Aunque lo hemos mencionado anteriormente, el texto evoca con Esther-Elena la huida y el exilio y la travesía clandestina de los judíos de una playa de Marsella hacia Jerusalén durante la segunda guerra mundial. En el *Puerto de Alon 1947*, lugar situado en Italia, un grupo numeroso de judíos parte hacia otra playa cerca de Haifa a bordo del *Sette Fratelli*. En este grupo viajan Esther y su madre Elizabeth. Pretenden llegar a Jerusalén en camión, pero sobre un camino hundido por la guerra, cruzan un convoy de refugiados palestinos, momento de un encuentro fugaz con la joven Nejma que se dirige rumbo a Irak. Nejma es la heroína de la tercera parte de la novela, figura que huye del *Campo de Nour Chams en el verano de 1948* (nombre dado en el texto). La protagonista pasa largas semanas de espera desde el instante que deja el campo de refugiados, lugar devastado por el hambre, la falta de agua y la peste. Se escapará hacia las montañas atravesando el mar Muerto y caminará hacia Jordania soñando encontrar un refugio ilusorio. En la cuarta parte del libro, *El niño del sol*, Elena resurge y se le ve instalarse con su madre en los Tibutz de Ramat Yohanan. Su destino la obliga a dejar este sitio para olvidar el duelo por su marido y traer al mundo a su hijo. Posteriormente vivirá en Montréal, *Rue Notre Dame* hasta 1966, fecha en la que decide regresar a Jerusalén. Pero la enfermedad y la muerte de su madre la conducen a Niza en el verano de 1982.

De este modo termina la historia de la novela, por una peregrinación que Elena realiza con el objeto de recorrer los lugares claves de su infancia y de su exilio: Es preciso señalar que la novela abarca un periodo de cuarenta años, y describe todos los desplazamientos efectuados por las

protagonistas, paralelos a los de sus pueblos, a través del Mediterráneo, Francia y América.

El texto pone en escena a las comunidades de judíos y palestinos que sufrieron el genocidio, la persecución, el éxodo y el exilio.

Le Clézio describe el éxodo del pueblo de Meroë⁷ en *Onitsha* (1991). Con esta óptica, *el desgarramiento, la huella dejada en la memoria* (O, p. 16) de Fintan, se refleja en su partida hacia África, viaje que le permite la huida con su madre, lejos de la segunda guerra mundial, de la deportación de los judíos hacia los campos de muerte y del traumatismo vivido por toda Europa.

De este modo las vivencias en *Onitsha* se explican como la evocación de un recuerdo olvidado: *cuando se había olvidado todo, cuando no se sabía inclusive quien era uno* (O, p. 17), como lo menciona el narrador, Onitsha es un país donde:

Había que ser duro, no olvidar jamás lo que había pasado. La memoria del río y del cielo, los castillos de las termitas explotando al sol, la gran planicie de hierbas y los barrancos parecidos a heridas sangrantes, eso servía a no sucumbir en las trampas, permanecer brillante y duro, insensible (O, p. 271).

Hogan en el *Libro de las huidas* (1969), emprende una marcha vagabunda caracterizada por la pérdida de conciencia y el vértigo ilimitado del cuerpo. Su fuga es desenfundada y ligada al rechazo de la identidad sexual: *¿Hombre, mujer, cuál diferencia?* (LF., p. 78). Esto no es un rechazo a la sexualidad, pero sí una agresión contra el personaje, aunada a la pérdida de su individualidad, lo que explica la relación que tiene Hogan con una prostituta mulata: "Allá, en el cuarto sobre la cama blanca, la enemiga fue alcanzada, vencida. Su cuerpo fue quebrantado a golpes, su autonomía infecta, y la de todas las mujeres, fue destruida" (LF, p. 73).

Esta actitud de Hogan frente a la prostituta constituye un regreso hacia un pasado y un retorno a los orígenes, a una verdadera identidad que carece de sexo, pero que imprime en el fondo del protagonista un aspecto decisivo para encontrar su camino.

7. Última dinastía egipcia, Koushite, vencida por los Axoumits en el siglo IV a.C. Sigue el itinerario a lo largo del Nilo, para atravesar el desierto durante casi treinta años hasta llegar a Nigierapolis.

EL ABANDONO Y LA POBREZA

Aún lo que había olvidado regresó en el momento de la destrucción.
Le Clézio, *Onitsha*.

A lo largo de la obra de Le Clézio, el dolor inagotable de los seres aislados, marginados y olvidados que sufren de pobreza y frecuentemente de indigencia, se asemeja al calvario experimentado por el indio, símbolo de la colonización occidental. El destino de esta figura representativa es trágica del mismo modo que la de los diversos personajes que aparecen en las novelas y los relatos breves del escritor. Esto se explica como un malestar profundo que se transforma en desdicha histórica.

Constituye una opresión vivida por los colonizados y por los personajes vulnerables y aniquilados por los colonizadores. Se constatan las consecuencias de este abuso en las condiciones de vida de numerosos personajes leclezianos que sufren el olvido, la pobreza y la indigencia misma, términos que definieron durante largo tiempo, el estatus y las condiciones de vida de los indios.

El hecho de estar desposeído caracteriza, pues, a los diferentes personajes: los hombres azules y los peregrinos pobres de *Desierto*, los niños y adolescentes olvidados y destrozados de *Mondo* y *La ronda y otros hechos diversos*, los obreros de las azucareras de la isla Mauricio en *El buscador de oro*, los refugiados palestinos de *Estrella errante*, las mujeres solitarias de *Primavera y otras estaciones* y los pueblos africanos colonizados de *Onitsha*.

Con insistencia, Le Clézio muestra el sufrimiento de sus personajes, lo cual parece ser un modo audaz de retomar la vulnerabilidad de seres, razas y culturas que fueron dañadas, destruidas y aniquiladas.

Parece importante señalar que el papel de los personajes leclezianos es patético, sobre todo el de aquéllos que fueron desarraigados por causa de su sufrimiento moral, racial y material. Estos seres tienden a poseer una especie de mística que va a cambiar sus vidas. Por ejemplo, Adam Pollo, víctima del *Proceso verbal* pasa de un mundo provocador que lo intimida a un mundo interior de supervivencia comparable al exilio. La misma experiencia se observa en *El Diluvio*, tierra de un diluvio donde

Besson se sentirá prisionero.⁸ También es el caso de Joven Hombre en *El libro de las huidas*, quien no encontrará la isla bienaventurada que busca. O bien la larga peregrinación de los hombres azules del *Desierto*, peregrinos que no encontrarán la Tierra prometida⁹ que anhelan. Está presente el largo camino de pobreza de Lalla y la indigencia de los peregrinos que llegan como inmigrantes a Marsella.

En *Pescado de oro*, el escritor relata el abandono de Laïla por su madre y el de los *hombres azules* por sus familias, como un don sutil que purifica a los personajes y los sitúa en su realidad. Sin duda, estas historias evocan un experiencia de aprendizaje que se parece al despojo de un buen número de comunidades que lograron soportar los horrores de la colonización y de la inmigración con sabiduría, alcanzando una metamorfosis espiritual.

A partir del itinerario, de las acciones y de los pensamientos de los personajes, los textos reflejan la barbarie de los nómadas del desierto vencidos por la fuerza materialista y conquistadora de los cristianos, dejando sólo a los sobrevivientes la elección de un camino de pobreza e indigencia. En el relato ficticio, Lalla y su pueblo se encuentran desilusionados del mundo occidental, y no obstante que hayan atravesado el desierto para conocer dicho Occidente, regresan al desierto, lugar que simbolizará la búsqueda final de su revelación y la esencia divina de sus creencias. En esta óptica, hay un párrafo significativo en *Desierto* (1980) que muestra el sitio donde se mezclan toda clase de dificultades físicas y psicológicas del sufrimiento terrible de las tribus que cruzan el desierto:

Tenían los rostros grises, demacrados, con los ojos que brillaban de fiebre. Sus labios sangraban, sus manos y espaldas estaban marcadas de llagas donde la sangre cuajada se mezclaba con el oro del polvo [...]. Ninguno entre ellos hablaba o cantaba. Nadie lloraba ni gemía. Todos, hombres, mujeres, niños con los pies ensangrentados, avanzaban sin hacer ruido, como vencidos, sin pronunciar palabra. Se escuchaba solamente el ruido de sus pasos en la arena, y el jadeo corto de su aliento (D, pp. 212-213).

8. *Un mundo donde un riachuelo no corre al azar, donde una flor no revienta su caparazón de alquitrán, donde un árbol no vive [...]* (El Diluvio, p. 10).

9. *Un lugar terrible y vacío donde hombres y mujeres se apuran y gesticulan [...]* (Desierto, p. 332).

En efecto, es una marcha dolorosa que parece interminable, casi al límite del agobio. El texto quiere, antes que nada, despertar el sentido verdadero de la vida que no se encuentra en el bienestar material sino al lado del dolor. Y constituye una marcha que suprime el tiempo y borra los recuerdos, como un eco de la dureza experimentada en la vida por causa del calor, de la sequía, del viento del desierto, así como del frío, el hambre y la sed de miles de seres peregrinos.

Las vivencias de estos personajes que cruzan el desierto simbolizan la verdadera búsqueda de una vida interior, semejante a la de sus antepasados, dando posibilidad al logro de mensajes de esperanza con los cuales el ser humano aprendió a soportar los sufrimientos a pesar del aniquilamiento provocado por las conquistas brutales de Occidente.

Este contacto de los personajes con la naturaleza, recuerda también la relación simbiosis del indio con la naturaleza.

Le Clézio retoma la idea que había ya mencionado en otros de sus libros: la del *éxtasis material*, explicada como la fusión del ser con los elementos naturales: el sol, el mar, la montaña, el viento y la luz, entre otros, después de un largo sufrimiento, que en el caso de los *hombres azules* y las *tribus nómadas del desierto*, constituye un renacimiento de *un desierto implacable* que no puede morir. El desierto no se transformará solamente en un símbolo de poder, de eternidad y de fatalidad, también se convertirá en una realidad psicológica a través de sus habitantes que caminan mudos como el desierto mismo, desde hace siglos. Se convierte así en una realidad metafísica con su fuerza ancestral y sobrenatural.

Para concluir esta parte, Le Clézio sugiere a partir de ciertos personajes que habitan las diversas tipografías de su obra no mexicana, la angustia existencial de seres abandonados, el drama metafísico de aquellos que recorren un destino pleno de fatalidad y que los lanza, frecuentemente, a la pobreza, al abandono y a la indigencia. Por esta vía se llega a comprender el espíritu de la pobreza como un desapego anhelado: "Amar la pobreza no porque la riqueza ponga trabas, no porque la pobreza libere y ennoblezca, sino porque no hay nada que poseer" (EM, p. 50).

Esta concepción de despojo que caracteriza la filosofía de los indios y de ciertas comunidades nómadas y africanas, realzan el valor de la no propiedad, de la existencia del ser humano como parte de la naturaleza en

un todo que se opone a la idea de la posesión de bienes naturales y materiales concebida en las sociedades occidentales.

Esta situación dramática hace que el escritor experimente la necesidad de evocar en sus diversas historias la desdicha y el sufrimiento del hombre, con el objeto de incluir en lo trágico un aprendizaje que pueda compensar los sufrimientos de la condición humana.

5. LA RESTAURACIÓN DEL SER

Este capítulo, indiscutiblemente el más delicado de la tesis, no tiene, se sabe, simetría exacta con la imagen del indio que dibujamos en la primera parte. Constituye, también, la sola vertiente positiva y la única esperanza de reivindicar con respecto al conjunto de la obra de Le Clézio.

La palabra restauración significa normalmente la reparación de un objeto de arte. Sin embargo, no se repara un objeto estrictamente, sino que se puede rehabilitar para que pueda de nuevo responder a su función. La metáfora de la restauración, en nuestro análisis, tratándose del ser humano, supone la recuperación de la dignidad y la integridad humanas, y retoma dos nociones diferentes que se desarrollan y se complementan ambas:

- la apropiación de la historia de cada uno luego que ha sido confiscada (se sugiere ver la parte alusiva a la alienación)
- una forma de iluminación, es decir de experiencia casi mística que tiene por efecto de colocar al individuo en su lugar justo dentro del universo que le corresponde.

Esta última experiencia se prepara y se facilita por las condiciones favorables, aun cuando sean dolorosas.

EL SILENCIO

El lenguaje me había cegado de su mentira cotidiana.
Le Clézio, La Fiebre.

En los relatos de Le Clézio se confronta frecuentemente una escritura orientada por una tensión constante, hasta un punto paradójico donde el

silencio es el sitio privilegiado de su lenguaje literario. El escritor recoge silencios, les da forma, los traduce en historias de ayer y hoy, y deja ver a seres en conflicto en la búsqueda de su origen y su destino. Se observa un vaivén de preguntas y respuestas concernientes a la vida y la muerte. En este análisis, falta precisar que se deducen dos vertientes del silencio: el silencio negativo producto de la alienación, justo cuando ya no hay nada que decir, y el silencio como preludio a la reflexión de la integridad del ser iluminado, aquél que ha sufrido una metamorfosis para valorar el objeto de su existencia.

En las obras no mexicanas de Le Clézio, la segunda vertiente del silencio aparece repetidas veces como un elemento restaurador que toma un lugar revelador en el contexto de la indianidad. Este silencio se acerca al sentido por el indio. El escritor busca una revelación, que tomó forma desde *Hai* (1971) con lo que llamamos *revelación india*. Pero esta revelación existencial, elaborada por el autor, nació en realidad con *El éxtasis material* (1967), ensayo filosófico casi salvador donde Le Clézio explica el destino de su obra literaria como antecedente a *su revelación india*.

La respuesta a todas estas preguntas que el escritor se hace, se anuncia con el encuentro y descubrimiento del mundo indio. Momento, a partir del cual el escritor se identifica con el silencio de los indios que se manifestará como una palabra viva en sus obras posteriores. En efecto, surge como una facultad de callar sus pensamientos y sus sentimientos, ya que se trata, en el caso particular de los indios, de ir más allá del destino, y como lo dice Le Clézio mismo, *salvando del olvido lo que puede ser salvado*.¹

En los países visitados por Naja Naja,² descritos en *Viajes del otro lado* (1975), el hablar no existe, son países de mar, de aire, de luz, llenos de silencios y despojados de palabras. Todo va a ser realizado siguiendo el itinerario de un *país mágico*, casi silencioso, al cual se accede sigilosamente.

De la misma manera en *Desierto* (1980), el desierto se convierte en ese *país mágico* donde todo es posible. Se observa la mirada profética del hombre azul, Es Ser, El Secreto,³ presente y ausente, cuya mirada poderosa

1. *Op. cit.*, *El sueño mexicano*, p. 63.

2. El niño o la misma Naja Naja están siempre en la espera del silencio, en paisajes inciertos, en esos caminos apenas visibles hechos para llevar los silencios a cuestras.

3. *Op. cit.*, *Desierto*, pp. 89, 90, 91, 110.

y voz imperceptible simbolizan el silencio del desierto. Naja Naja puede ser considerada como la encarnación de esta voz del desierto. Repetida voz liberadora, poseída por el silencio de los espacios. Constituye un eco que se encuentra también descrito en *Desierto y Gente de las nubes* (1997), a través de las extensiones desérticas del Sahara, espacios que parecen estar fijos en el silencio y en su pasado histórico, encarnando la fuerza constante de retorno a lo sagrado.

Gente de las nubes muestra el silencio de este desierto misterioso que conduce a Le Clézio y a su esposa Jemia, al encuentro de los orígenes históricos de ella. Para nosotros, este silencio lecleziano tiene estrecha relación con la indianidad: silencio conmovedor y eterno con el cual el indio entra en comunión con la naturaleza y con sus dioses.

Desde las primeras páginas del *Desconocido sobre la tierra* (1978), el silencio surge como todo un personaje viviente y a la vez como un juego en el cual los *Yo* reflejan al niño misterioso que no pertenece a nadie: a ese *otro* indescriptible. El protagonista es un ser silencioso que establece una especie de seducción entre el *Yo* y ese *otro* que participa.

Todo ello parece ser un símbolo entre Le Clézio y el indio que vive en el interior del escritor. A través del muchacho silencioso, el texto interroga sobre la significación de la vida, de las nubes, de los árboles y de la tierra. Asimismo intenta abandonar las reglas del mundo establecido, serio y complicado de los adultos. Estos personajes son el emblema que anima la meditación y el ensueño de todo el ensayo y que reúnen la búsqueda de lazos que unen al mundo a través del silencio. La analogía con el discurso de *Viajes del otro lado* parece pertinente. Ahí se presenta también una joven⁴ que parece emanar del gran silencio de la existencia. Naja Naja la maga narradora, nos lleva en su sueño, al camino del silencio. Con la mirada del niño desconocido sobre la tierra quien toma mil formas, surge el lenguaje de lo no hablado.

En ciertos aspectos, el silencio envuelve también la vida de cada personaje del *Desierto* y se explica como un silencio mítico: “Ese gran silencio que pasaba continuamente sobre las dunas. Era el verdadero secreto (D, pp. 17-18).

Es Ser lleva el sobrenombre de *El Secreto*, y constituye también uno de los nombres de Dios en la oración que hace Ma el Aïnine. El texto

4 [...] Existe esta muchachita que es a la vez grande y pequeña [...] se llama Naja, Naja (VAC, p. 21).

insiste sobre el carácter religioso de estos pueblos donde la oración rima la vida y festeja los acontecimientos dichosos. La oración tendrá como objetivo su liberación, y el silencio permitirá a los personajes tomar conciencia de todos los acontecimientos trágicos vividos y relatados en el texto. Desde las primeras páginas de la novela, el silencio está presente: [...] *el silencio duro donde resplandece el sol* (D, p. 9), aunado mucho más al viento: *el silencio [...] tenía su origen en el vacío del viento* (D, p. 54), formando parte del cielo: *terrible silencio del centro del cielo* (D, p. 119), con una significación trágica que hace eco a la desgracia: *Hay un gran silencio, un silencio terrible* (D, p. 373).

El silencio del *Desierto* está por todas partes. Proviene del desierto, del mar, de las dunas, de las montañas, de las piedras, de todos esos personajes que lo atraviesan. El silencio está asociado a una gran ausencia y a la soledad de los hombres azules, antes de la muerte de su jefe Cheik Ma el Aïnine. Existe un gran silencio, en la infinita marcha de los peregrinos, inclusive en los momentos de oración. Todos los personajes de la historia parecen comunicarse sólo a través del silencio: “La palabra brotaba de la boca de los hombres como en la embriaguez, las palabras cantaban, gritaban [...] sin embargo todos permanecerían en silencio” (D, p. 17).

Mundo y otras historias (1978) sirve de tela de fondo a esta preocupación que tiene el escritor por encontrar la sensibilidad del silencio. Los niños que figuran en los diversos relatos breves no toman únicamente al silencio como un refugio y un medio para demostrar su *alienación* del mundo de los adultos, sino también como un elemento necesario en su proceso de maduración hacia un camino de iluminación del ser. Esta noción de silencio puede también asociarse a la concepción del mundo y del cosmos, sobre todo si se considera *El desconocido sobre la tierra* (1978) y *El éxtasis material* (1967), dos obras donde el registro filosófico es una experiencia de ser en el silencio. En el primer texto, el silencio del papalote del niño en el espacio parece alargarse hacia un silencio cósmico: “Quisiera hablar lejos, largo tiempo, con palabras que no serían solamente palabras, sino que conducirían hasta el cielo, hasta el espacio (IT, p. 7).

A través de un párrafo profético se anuncia esta coincidencia con el gran silencio cósmico: “Quiero escribir con otra palabra, que no maldiga, que no abomine, que no vicie, que no propague la enfermedad [...] Quiero escribir para una vida nueva” (IT, pp. 312-313).

Sin duda es un lenguaje silencioso que parece enriquecer el camino del silencio. En el segundo texto, aparece todo un capítulo consagrado al silencio. Reproduce la significación de un silencio que lo sabe todo. Lo que es preciso saber es que está destinado a cambiar las ideas recibidas, las cosas adquiridas o aprendidas por el ser humano: "En todo lo que manifestamos se expresaba el silencio. El silencio del corazón. El silencio supremo que aniquila distancias, que hace entrar en orden [...] otra voz silenciosa que recubría nuestras palabras" (EM, p. 279).

En el conjunto de las obras de Le Clézio se manifiesta todo un mensaje inevitable de sufrimiento producido por el silencio de sus personajes. Cabe señalar que incluso el silencio de los *alienados* los conduce también a la iluminación y a la integridad silenciosa del ser. Todo un desafío seguido del vínculo que nace entre palabra y silencio, entre silencio y soledad, ambas dicotomías inseparables.

LA SOLEDAD

La significación del silencio parece asociarse a la soledad y es sin duda un hecho legítimo en la obra de Le Clézio. Ya sea a través del sufrimiento, o bien una obsesiva oposición entre una civilización técnica y operativa y entre civilizaciones abolidas y destruidas por el mundo occidental, el silencio y la soledad están presentes en la obra no mexicana del escritor.

Le Clézio evoca en particular la soledad de sus protagonistas en diferentes espacios. Por una parte, a partir de aventuras relatadas, estas figuras huyen de la vida de las grandes ciudades para aspirar a la paz y a una liberación casi salvadora. Por otra parte, la soledad les ayuda a lograr el silencio y a buscar el simbolismo de las cosas. En la obra, el silencio y la soledad son como una serie de pruebas que conducen a comulgar con el universo.

En lo que se refiere a la soledad, el autor la retoma en sus textos como una situación moral que aísla a los personajes de los demás. Estarán aislados de los otros, ignorados, desolados, sombríos, tristes y perdidos en la inmensidad de sus sueños y de sus acciones. La topografía y los paisajes leclézianos que elige el escritor para sus personajes los apartan frecuentemente.

En los desiertos o a través del contacto con la naturaleza o la ciudad, Lalla, los peregrinos y los hombres azules del *Desierto* viven una historia llena de peripecias y de desolación. Del silencio del desierto se desprenderá la soledad de los seres y surgirán imágenes de vacío y ausencia. Del mismo modo que la soledad y el silencio del desierto marcarán el camino de todos esos grupos de nómadas, se dramatizará su sufrimiento, así como la aventura de Lalla y la muerte de los hombres azules. Esto explica hasta que punto la soledad triunfa sobre los hábitos y las leyes humanas y encuentra en las diferentes escenas de la novela, un mensaje significativo para cada uno de sus personajes. La misiva se manifiesta a través de la conciencia del gran Cheik Ma el Ainine hacia su pueblo, el poder y la guía espiritual de Es Ser, del espíritu guerrero de Al Azraq, del poder procreador de Hartani y de la evolución interior y espiritual de Lalla.

Los diversos relatos de *Mundo y otras historias* (Mundo, Lullaby, David, Daniel), así como el de Adam Pollo en *El Proceso verbal*, conducen a concebir la soledad como un proceso de aprendizaje individual e interior, a través del cual se despojan de su vestimenta familiar para encontrar su origen y recuperar su verdadera identidad. Del mismo modo Esther-Elena y Nejma recorren en *Estrella errante* un largo camino de soledad con el objeto de lograr su búsqueda personal.

En Le Clézio, la obsesión del encuentro consigo mismo se refleja en cierto modo en sus personajes por medio de una aventura que casi siempre trasciende, y que caracteriza la soledad como el hilo conductor de su aprendizaje hacia un desarrollo espiritual. Naja Naja, la contadora de historias extraordinarias de *Viajes al otro lado*, y el niño misterioso que aparece en *El desconocido sobre la tierra*, se encontrarán completamente solos y no dependerán de nadie, de tal suerte que su soledad es un juego simbólico entre el Yo narrador y ese Otro ser que existe en la conciencia de los hombres anhelando un crecimiento interior y una especie de purificación.

En el relato de *Mundo y otras historias*, la soledad es un medio para alcanzar la dicha indefinible del vivir cotidiano. La soledad de esos seres es transformada por sus vivencias, sus deseos y sus sueños. Es el caso de *Mundo*, personaje solitario que carece de familia, de hogar y de ocupación, que vive a la deriva con una supuesta libertad pero también con melancolía. Es también el de Lullaby, adolescente aislada, rebelde y

abatida que se deja llevar por el éxtasis que producen en ella el mar y los paisajes de su entorno. En cuanto a Daniel, éste huye de su pensión para vivir una vida salvaje en el mar, así como Pequeña-Cruz, personaje ciega que intenta recuperar la vista. Todos ellos constituyen figuras solitarias que se refugian en sus propias problemáticas individuales.

La ronda y otros hechos diversos expone también la soledad trágica de Martina, muchacha que logra asumirla y quien pierde la vida en un accidente de motocicleta enfrentando su error con un vacío existencial. Aunque es puesta a prueba por un grupo de adolescentes, su depresión inconsciente la llevará a exponerse y ser triturada por un camión. Y que decir de Liana, una joven que da a luz a un bebé en plena soledad sobre la alfombra de una camper, vigilada exclusivamente por su perro lobo. Ariana, es tal vez, el personaje más abatido y golpeado de todas estas historias. Víctima de una violación es agredida física y moralmente por una banda de pelafustanes en un sótano del edificio donde vive. Experimentará esta violencia en una soledad dramática y silenciosa para siempre sin darse la oportunidad de reivindicar su existencia.

Sin duda, todos estos personajes comparten el sufrimiento como un drama individual y trágico donde la soledad les conduce frecuentemente a la petrificación, al silencio, a la mutilación mental o física, e inclusive, en algunos casos, a la muerte inexplicable. Pero tras las experiencias traumáticas vividas por cada protagonista, aflora la voz del narrador que ve a través de la soledad una iniciación y un renacimiento del ser. Recuérdese también el caso de Laïla, figura de *Pescado de oro*, quien abatida desde su infancia, desde la edad de seis años, será marcada por su soledad y orfandad, y va a la deriva por la vida desconociendo sus orígenes y su identidad: “Pensaba que no había un sólo lugar para mí en el mundo, que en dondequiera que estuviera, se me diría que no estaba en mi hogar, que sería necesario pensar en ir a ver en otra parte” (PO, p. 212).

Esta joven afronta su soledad durante toda su vida hasta el momento preciso que encuentra la memoria y las huellas de su país natal.

La Guerra denuncia también la crueldad y el fatalismo de la soledad de unos seres rodeados cotidianamente por todo ese ruido provocado por la guerra. Los gruñidos sordos de las explosiones que destruyen y lastiman los corazones y los cuerpos de las gentes se escuchan por todos lados, en los campos y las ciudades:

Lo que es terrible, es que se ve la guerra, se ve toda esta comedia donde el individuo combate para imponerse a los otros, entonces se tiene deseo de ver, deseo de desaparecer, de no ser ya nada [...] de no ser ya nada en absoluto [...] entonces todo está podrido [...] es tan doloroso querer afirmarse (G, p. 161).

Del mismo modo, en *Los Gigantes* se desarrolla la temática tratada tres años atrás en *La Guerra*. Se observa el cuadro del universo urbano que vibra con signos a la vez agresivos y anestésicos. Los personajes de *Los Gigantes* no se cruzan jamás en este universo solitario de demencia urbana: Bogo, el joven mudo que pasa todo el tiempo aislado en los estacionamientos, Tranquilidad y su amiga que vagan solas entre las cámaras ocultas y disimuladas de una ciudad mediatizada por las máquinas y un hombre joven que empuja sin cesar los carritos de supermercado de un lado a otro de la ciudad. Todo se mueve en esta sociedad tecnificada y compleja que ha dejado atrás los valores y los sentimientos humanos. Frente a esta sociedad alienada, caracterizada por toda clase de seducciones artificiales, de supermercados con emblemas publicitarios y sonoros que aturden constantemente, se percibe todo un vacío irresistible que ahonda la soledad del mundo.

Estas obras orientadas hacia la crítica del mundo creado por la ciencia,⁵ principalmente en *La Guerra* y *Los Gigantes*, contienen crudamente un vacío que se opone a la búsqueda de la felicidad. Le Clézio sabe contraponer sutilmente situaciones cotidianas, profundas y opuestas. De este modo evidencia su encuentro con las comunidades indias, lo que explicará su anhelo de indianidad. Es por ello que el autor afirma:

Hace casi veinte años, entre 1970 y 1974, tuve la suerte de compartir la vida de un pueblo amerindio [...] experiencia que cambió toda mi vida, mis ideas sobre el mundo y sobre el arte, mi manera de ser con los otros, de caminar, de comer, de amar, de dormir, y hasta mis propios sueños (LFCH, p. 9).

Este párrafo resume, sin lugar a dudas, toda una filosofía, un sistema de pensamiento que deja entrever otra manera de concebir el mundo

5. *El Proceso verbal, La Fiebre, El Diluvio y El éxtasis material*, estigmatizan el materialismo y la violencia de la sociedad actual que busca incansablemente caminos o alternativas para vivir una existencia diferente.

occidental de acuerdo a una mística basada en sus estancias con los indios y su experiencia india.

Para concluir y por lo que antecede podemos decir que para Le Clézio la soledad es un tema fundamental en la problemática social de la época actual. Sus personajes sufren frecuentemente una ruptura que los separa de la sociedad, de su cultura, de sus sueños personales y de sus actividades cotidianas, lo que los conduce al aislamiento e inclusive a la muerte. Esto va a permitirles, proseguir su camino que será también un proceso de aprendizaje para encontrar el verdadero sentido de la existencia.

Le Clézio parece mostrar mediante la soledad y el silencio de sus personajes la esencia de la materia, el espectáculo divino de la naturaleza y las huellas y vestigios de antepasados que sufrieron la pérdida de su identidad.

EL ENCUENTRO DEL PASADO Y LA IDENTIDAD PERDIDA

Pulverizar su nombre, su máscara. Quitar el caparazón
de cartón y de yeso, desmaquillarse.
Le Clézio, *La Fiebre*.

¿Qué evoca el término de identidad perdida en los textos de Le Clézio? Este término remite a la búsqueda de un conjunto de circunstancias inaccesibles y lejanas capaces de definir y de explicar los orígenes y el pasado de una persona o de un grupo determinado. Existen diversos elementos en la obra no mexicana del escritor donde la pérdida de identidad de los personajes cumple una función de catarsis. Dan la impresión de estar despojados de todo: de su familia, de la sociedad, de su país e inclusive de sus orígenes. Todo esto por un deseo inconsciente de encontrar un pasado y una identidad perdidos que cambiarían su existencia. La mayoría de estos protagonistas dirigen su mirada hacia el pasado, como si su huida del presente representara, para cada uno de ellos, revivir acontecimientos en el interior de ellos mismos, de tal modo que llegan a experimentar una transformación profunda en su existencia. Pero este anhelo de encontrar un origen y, por consecuencia, una identidad propia, lleva a considerar dos aspectos fundamentales:

- Son seres despojados de su identidad, de sus hábitos, de sus creencias, frente a una sociedad occidental que los convierte en esclavos, aniquila su libertad, su dignidad y sus orígenes.
- Son seres sometidos, angustiados y acabados que sufren la pérdida de su cultura de origen y que se rebelan contra las condiciones en las cuales viven.

Por medio de un viaje a la inversa y por el regreso a un instante esencial entre el tiempo y la distancia, se puede descubrir a partir de qué momento ciertos protagonistas leclezianos emprenderán el camino verdadero para encontrar su propio destino. En este proceso de retorno, se encuentra Adam Pollo en *El Proceso verbal*. Dicho personaje vive en un estado de rechazo hacia una sociedad que lo rodea y no le comprende. Rechaza su identidad dentro de la sociedad occidental y quiere volver a un estado embrionario, como una toma de conciencia que compensara su rebeldía interna. Sin embargo, el encierro de Adam en el hospital psiquiátrico le permitirá asumir su pérdida de identidad. Una situación común que se ve reflejada también en las historias de *La Fiebre*, es la pérdida de raciocinio que engendra todo tipo de confusiones mentales, psicológicas y fisiológicas de los diversos personajes: fiebres y delirios constantes.

La angustia inicial de cada uno de los protagonistas les provoca una especie de lasitud nauseabunda que les hace perder sentido del tiempo y del espacio. Esto se constata a través del errar de Roch (p. 34) o de Joseph (p. 216), en los paseos sin sentido de Paoli y en los de *En casa del Hombre*, “quien camina sin saber a dónde va” (pp. 110-116). Se considera una marcha en un espacio artificial y cerrado que es también descrita con Martín (p. 150),⁶ a través de un caminar que le ocasiona la pérdida de la conciencia.

Todos estos personajes se encuentran perdidos en un laberinto íntimo que no está definido. Esta tensión entre los actos y el pensamiento, entre el espíritu y la materia se resuelve en una especie de misticismo no elegido por los personajes, pero al cual sucumben. Constituye, de hecho, un abandono comparable a la pérdida de la identidad, considerando el desacuerdo que suele tener el individuo entre sí mismo y el mundo que le rodea, lo que le causa opresión y esclavitud.

6. *Martín se pone a hacer círculos alrededor del terreno plano [...] limita todavía sus círculos [...] Cuando llega al centro, queda parado un momento, inmóvil* (F, p. 150).

La regresión está también presente en *Viaje al otro lado*, en *Desierto* y en *La Guerra*. Naja (VAC), Lalla (D), Tranquilidad y su amiga (G), se desplazan continuamente con un sentimiento de extrañeza y de no pertenencia. Se sienten fuera del mundo al cual pertenecen y siguen un camino en la búsqueda de sus orígenes que creen haber perdido. Otro ejemplo es el narrador de *Viaje a Rodrigues*, quien se identifica con la escena que describe la casa familiar de Euréka en la isla Mauricio. Él lamenta haber nacido lejos, de haber crecido separado de sus raíces, con un sentimiento de asombro que sólo puede entenderse por los desplazamientos de los personajes.

De la misma manera, *El desconocido sobre la tierra*, marca, desde su título una falta de identidad, una presencia ausente. Sin embargo, en esta obra se encuentran una serie de ejercicios espirituales que proponen una mística fundada sobre la necesidad de encontrar un sentimiento de unidad entre la creación y el ser humano, mediante una sensibilidad primitiva e infantil representada por el muchacho misterioso, protagonista de la historia.

La imagen de este muchacho volando un papalote sobre las rocas, tiene relación con ciertas historias de *Mondo y otras historias*: “Mi nombre, mi edad, mi apariencia, mi destino, mis bienes y mis recuerdos, todo eso ha sido borrado, se ha ido [...] me volví transparente” (M, p. 306).

Los personajes de *Mondo* son personajes sin imagen, sin memoria, sin identidad, unos desconocidos. Todos tienen experiencias y viven con la certeza de que existe otro mundo diferente al mundo real. Este aspecto caracteriza también al personaje de Liana de *La ronda y otros acontecimientos diversos*, es una huérfana sin historia de familia. El recorrido de Watasenia en *Tierra amada*, es una exploración primordial, una especie de regreso a un estado prenatal, a la busca de una fusión con el universo y en una especie de éxtasis místico: “El mundo es inteligente, transparente y puro, sólo hay que dejarse deslizar en él y desaparecer” (TA, p. 110).

El *Libro de las huidas*, sugiere ese viaje hacia la indiferencia y desapego de sí mismo: *Es necesario buscar lejos, a la inversa, hacer excavaciones en el pasado* (LF., p. 241). Como lo dice Adam Pollo de una manera metafórica en *El Proceso verbal*, es necesario trasladarse del otro lado del nacimiento: “[...] ir más lejos todavía, retroceder en la sangre y en la pus,

hasta el vientre de la madre, en donde brazos y piernas en postura de huevo, uno se adormece” (PV, p. 311).

Se trata de un deseo de perderse, de una pulsación de huida; una desaparición y una disolución de la identidad fuera de tiempo y del cuerpo.⁷ El narrador explica este fenómeno en estos términos: “Algunas veces, salgo de mí mismo y golpeo mi figura contra un muro de ladrillos [...] arranco la imagen de mi cuerpo y de mi rostro” (G, p. 120).

El sentido de destruirse a sí mismo ilustra también la pérdida de una identidad desconocida.

El escritor sugiere desde *El éxtasis material*, definir el lugar que ocupa el yo en el cosmos en perpetuo movimiento, un deseo de fuga y de ruptura por medio del silencio y la soledad. Parece ser un reflejo caracterizado por la pérdida de identidad y que pretende alcanzar un renacimiento del ser.⁸

Esta pérdida de identidad reflejada en los textos de Le Clézio, revive una especie de dimensión profética. En este sentido, los textos no mexicanos incluyen personajes que buscan recuperar su identidad verdadera. Lalla y los hombres azules de *Desierto* toman el camino de regreso a su país de origen, Esther-Elena y Nejma de *Estrella errante* pretenden encontrar el regreso a la tierra prometida, Laïla de *Pescado de oro* busca el llamado del país de sus antepasados.

El párrafo revelador de *Desierto* muestra lo que representará el descubrimiento de la ciudad idílica de Marsella para los inmigrantes que vienen del desierto: “Pero es al mirar la ciudad que Nour estaba maravillado [...] Las altas murallas sin ventana fascinaban su ojos. Había algo de misterioso y de amenazador en esos muros, como si no fueran hombres los que vivieran ahí, sino espíritus naturales” (D, p. 237).

La ciudad jugará un doble papel, el de manipulador aplastante de los sueños de los personajes (lugar donde encontrarán la indigencia, el racismo y la violencia), y el de un recorrido de iniciación que anuncia la metamorfosis de los personajes por medio de su regreso a Marruecos.

7. Le Clézio, gran lector de H. Michaux, con un obsesivo sueño de infinito, da a conocer su gran deseo de huir, de partir, de convertirse en otro ser, de ausentarse, de desaparecer, de borrarse y de disolverse.

8. El texto de *Mydriase* explica la dilatación de las pupilas causada por la droga y abre un espacio interior donde el yo se desdobra. Esta obra refleja el deseo de Le Clézio de regresar a la etapa previa al nacimiento. Por medio de la mirada el silencio adquiere una dimensión de eternidad: *Es la mirada lo que sale de la tobera de los cohetes, y el cuerpo se lanza hacia el vacío andando hacia atrás* (M, p. 21).

De este modo, la luz del recuerdo del país natal, encarnado por el desierto, el discurso histórico del texto y las experiencias de todos los personajes ficticios que aparecen en *Desierto* (Lalla, el pescador Naman, Nour, Es Her, Hartani y Radicz) corresponden a sus voces interiores y permiten escuchar un eco sobrenatural que les ayuda a recuperar su conciencia y a situarse en el tiempo y el espacio verdaderos. Los lazos entre las voces y los personajes se enriquecen a medida que los diferentes textos leclezianos denuncian violentamente el mundo moderno, inhumano y espantoso que parecen haber conocido todos los protagonistas de las diversas historias. Se trata de una deshumanización percibida por medio de la pérdida de la identidad simbólica que se busca, a como de lugar, en el pasado histórico y en la historia de los personajes. Así pues se describen los sufrimientos de los seres nómadas perseguidos, hostigados y explotados en diferentes rincones del planeta.

En *Estrella errante*, hay ciertos indicios que marcan claramente la búsqueda de los orígenes de Esther-Elena y Nejma. En la primera parte de la novela, Elena es el nombre falso que lleva Esther en la época de los nazis. Esta adolescente judía abandona a pie el lugar de su infancia (una pequeña ciudad del norte de Italia), para refugiarse con su madre en Fistona. En la segunda parte del texto, Esther recupera su verdadero nombre y se organiza con su madre para realizar un recorrido clandestino que debe conducirles a Jerusalén. Por otra parte, Nejma, la joven palestina, heroína de la tercera parte del libro, abandona el campo de refugiados devastado por el hambre y la peste. Parte con varias familias para ocultarse en las montañas cercanas al mar Muerto con el objeto de llegar a Jordania y con la esperanza de encontrar un territorio propio donde vivir. El destino de Nejma comparado con el de Esther, es presentado en el libro como el más desgarrador, ya que sólo Esther creará encontrar sus orígenes y su pasado, en cambio Nejma errará por siempre.

Cabe destacar, que el título del libro, en singular, comprende estas dos trayectorias individuales de las protagonistas. Sus destinos históricos son el resultado de una serie de conflictos étnicos y religiosos. Ambas figuras pueden compararse con Ma el Aïnine, el gran jefe de los hombres azules en *Desierto*, cuya voz resuena por todo el desierto, de tal modo que se escucha hasta los confines de la tierra y llega al otro lado de las montañas del Dra. Es un eco que se esparcirá sobre los campos de trigo, donde

los hombres han logrado llegar para sembrar y alimentarse, y en donde por fin han encontrando un territorio propio (D, pp. 55-56).

Sin embargo, todas estas trazas invisibles, la gruta mágica donde se muere para renacer y la voz del gran jefe de los hombres azules, guardan la memoria de los pueblos nómadas, y dictan un retorno incansable al Sahara con la esperanza de un milagro de libertad que espera: “[...] los hombres libres regresaban hacia su morada, hacia el sur allá donde nadie más sabía vivir [...] borraban las huellas de sus fuegos, enterraban sus excrementos [...] se iban. Como en un sueño, desaparecían” (D, p. 411).

Los peregrinos y los hombres azules encontrarán su verdadera identidad en el desierto mismo, sin embargo en cada personaje se intuye un pasado perdido y una vivencia dolorosa.

Cabe hacer notar en el relato ficticio que el texto manifiesta una especie de premonición, cuando el guía de la peregrinación muestra a Nour la ruta que los peregrinos deberán seguir en su itinerario “como si las luces se alumbraran en el cielo y trazaran los caminos que deben recorrer los hombres sobre la tierra” (D, p. 11). Fenómeno de clarividencia manifestada en el principio de la historia que augura el desenlace: “Era como si caminaran sobre huellas invisibles que les conducían hacia el otro lado de la soledad, hacia la noche” (D, p. 8).

A medida que transcurre la historia, un espacio revelador señala los acontecimientos trágicos que vivirán los hombres azules y los personajes ficticios. Los rastros invisibles parecen ser la llave de todo aquello que les permitirá la resurrección espiritual de los seres en búsqueda de un futuro fundador en el pasado. La gruta mágica donde Hartani, pastor carismático, hará el amor a Lalla, será también otro elemento simbólico muy cercano que interviene en el proceso de aprendizaje de los personajes. Lalla es fecundada en ese sitio y guardará en ella la toma de consciencia de una iniciación que con el tiempo le permitirá encontrar las diferencias entre la modernización de la sociedad y los valores humanos que la conducen a regresar a su país de origen, lugar sagrado donde traerá al mundo a su hijo bajo una higuera. El simbolismo de este acontecimiento lleno de belleza es la apertura al conocimiento y a la valorización de su propia identidad.

Le Clézio describe experiencias similares con Lalla en *Desierto*, publicado en 1980, y con Laïla en *Pescado de oro*, editado hasta 1992. Laïla y Lalla son dos personajes significativos que seguirán todo un itine-

rario de aprendizaje con el fin de rescatar su identidad perdida. El caso de Lalla, descendiente de los hombres azules, es menos traumático. La vida del desierto, la vivencia del amor, su embarazo y su estancia como inmigrante en Francia, le permiten tomar consciencia de su eminente retorno a su país de origen. En cambio, Laïla, persigue el mismo camino asolado de las culturas africanas colonizadas por Occidente. Su pérdida de identidad que se manifiesta desde el inicio de la novela, apunta un andar de más de quince años de errar, colmado de humillaciones, temores y mentiras: “[...] no conozco mi verdadero nombre, ni el que mi madre me dio a mi nacimiento, ni el nombre de mi padre, ni el lugar donde nací” (PO, p. 11).

Los dos textos cuentan la vida nómada, los sueños, las pesadillas y la desesperación de Laïla y Lalla, siempre a la busca de sus orígenes. Al igual que Esther-Elena y Nejma en *Estrella errante*, que buscan ejemplificar el éxodo y el genocidio del pueblo judío y palestino, Laïla y Lalla viven una especie de duelo, el de los sobrevivientes africanos que intentan sanar sus heridas sufridas por la violencia occidental.

En el caso de *Pescado de oro*, el nombre de Laïla, cuyo significado es la noche, refleja lo oscuro de su piel y lo sombrío de su condición humana, y el difícil itinerario de su vida: “Pensaba que desde que era niña, las gentes no habían cesado de tomarme en sus redes. Me aprisionaban, me tendían trampas por medio de sus sentimientos, de sus fragilidades” (PO, p. 111).

Después de Marruecos, lugar donde Laïla vive las experiencias más tristes de su existencia: en los suburbios, en el lodo de las calles y los burdeles, vienen sus vivencias en España, para después trasladarse a París, primero con un amiga embarazada y, después con una doctora lesbiana que abusa de su generosidad. El universo de Laïla se convierte así en una búsqueda constante de sus orígenes. No obstante, en medio de toda una serie de trampas, existe un oasis para ella. Conocerá a El Hadj, un viejo hombre ciego que le enseñará la religión del profeta Mahoma, el amor de Hakim que le permitirá compartir la filosofía en el café de la Desesperanza y quien le proporcionara un pasaporte, primer símbolo de su identidad oscura, y la amistad de Simona, mujer haitiana que le enseña a cantar. Esta necesidad incontrolable de encontrar sus raíces la lleva a los Estados Unidos (Boston, Chicago y California) bajo el nombre de Marina. Allí se convierte en una cantante famosa y recibirá la residencia permanente. Sus experiencias con

los hombres, con la esperanza de no estar sola, se traducen en difíciles encuentros (Jean y Bela). Con la ayuda de Nada Chavez, Laïla regresa a Niza, posteriormente a Madrid, a Algésiras y finalmente a Marrakech en dirección de un pueblo en las montañas del norte de África. Ella tiene la intuición y el gran deseo de encontrar a su madre. Al final de la historia, Laïla logra descubrir el misterio de sus orígenes y encuentra su verdadera identidad cuando llega al lugar donde fue raptada de niña por alguien del clan Khiouiga por una venganza contra su familia, el clan de los Hilal. El texto termina con una frase que expresa el personaje, un sentimiento de alegría por haber recuperado su identidad: "Cuando tocas el mar, tocas la otra ribera. Aquí, pasando mi mano sobre el polvo del desierto, toco la tierra donde nací, toco la mano de mi madre" (PO, p. 252).

En efecto, *Desierto, Estrella errante y Pescado de oro* son tres novelas que describen, de manera contundente, la búsqueda de una identidad perdida cuyos personajes sólo la encontrarán por medio de un camino de aprendizaje iniciado con el abandono del entorno que habitan, el error a través del desierto o de lugares del mundo occidental y el regreso al anhelado país natal. Esto reflejará la busca de todos aquellos que sueñan encontrar fuera de ellos mismos, el valor de sus orígenes. El tema del descubrimiento y la revelación de la verdadera identidad constituirá un proceso de enseñanza, aprendizaje e iluminación.

En *La cuarentena* (1996), título que implica ya un alejamiento del mundo, es otro texto que muestra Le Clézio toma primero el papel de narrador, para posteriormente desaparecer por completo y delegar la palabra a León. Esta figura será la voz dominante junto con la del nieto que narra lo que sucedió a su abuelo Jacques y su abuela Susana. Describe el encuentro de Jacques, su abuelo y su hermano mayor León con el poeta Rimbaud. Asimismo lo que dicen los poetas Rimbaud y Longfellow y el botánico John Metcalfe en un diario escrito con letras itálicas.⁹

Con este diario, se retoma la busca y descubrimientos de las plantas en la isla Mauricio, hecho que permitirá remontar el tiempo y buscar los orígenes perdidos de los protagonistas. Cabe señalar que León es incapaz de soportar la vida en los barrios de blancos, en el momento que conoce a Surayavati se enamora de ella y a partir de sus experiencias juntos, León sufrirá una metamorfosis, de modo, que perderá su identidad occidental

9. Se supone que este diario es recuperado por Jacques y Susana.

para identificarse con una vida diferente en comunión con la naturaleza. El personaje de León (que podría ser Le Clézio mismo), después de su juventud pasada en Francia, decide regresar a la isla Mauricio donde realmente nació, y buscar su paraíso perdido. En este ambiente descubre las condiciones de vida inaceptables que viven los inmigrantes, explotados por el occidente.

No obstante que *La cuarentena* fue publicada en 1997, Le Clézio había depositado en el personaje de John Traveller del *Libro de las fugas* en 1969, esa nostalgia por un lugar desconocido donde el Yo del escritor podría encontrar su identidad perdida.

Del mismo modo, en *El buscador de oro* (1985), a través del personaje de Alexis, Le Clézio busca las huellas de sus antepasados y la fortuna de un tesoro que lo lleve a un largo camino de errar:

Camino bajo esas huellas, Veo lo que él vio (VR, p. 17). Demasiado trabajo inútil me sorprende y me conmueve, como esas huellas dejadas por los hombres desconocidos de lugares desiertos, en Monte Albán en México, por ejemplo (VR, p. 33). ¿Por qué vine a Rodrigues? [...] ¿Para buscar remontar el tiempo? (VR, p. 40).

Con esta desaparición del ser, se reconstruye el sueño de Alexis después de un siglo de recorridos, de fugas, de tiempo críticos y difíciles y de olvido. Alexis quiere repetir los pasos del Corsario que intentó recuperar un tesoro escondido a partir de los mapas, de los croquis y de las notas escritas en Rodrigues. Intenta seguir las huellas perdidas de otros. Pero a lo largo de su experiencia en este viaje, Alexis entenderá que para asegurar su libertad es esencial borrar y perder sus propias huellas. En el diario de *Viaje a Rodrigues* (1986), el escritor busca las trazas de las excavaciones realizadas por su abuelo e intenta descifrar las marcas del Corsario: “¿Cómo mi abuelo pudo esperar encontrar aquí las huellas humanas, un viejo recuerdo de dos siglos?” (VR, p. 45).

En realidad, con amor, Ouma enseña a Alexis a borrar sus huellas, lo que implica una forma de desaparecer:

Borro mis huellas, la marca de mis ojos, entierro mis desperdicios (CO. p. 331). Esas huellas de golpes, esos antiguos agujeros llenos, eso trozos, esos sondeos me conmueven como si se tratara de ruinas. Son vestigios de una actividad per-

dida. Siguiendo estas huellas, paso a paso, tengo la sensación de remontar el curso del tiempo, de invertir el orden moral (CO, p. 101).

En el corazón de un lenguaje mítico¹⁰ que quiere reunir los *restos esparcidos* de las civilizaciones destruidas por catástrofes naturales y humanas, Le Clézio busca un pasado y una identidad perdida. Cabe preguntarse, ¿qué quiere transmitir el escritor con su obra?

Al cabo de todos esos siglos de conquista, de colonización, de experiencias violentas, de secretos y de deseos inconfesables del ser humano, queda el sueño lecleziano de una esperanza jamás perdida, la búsqueda de una felicidad posible. De este modo el escritor señala: “[...] el sueño de una realeza, el sueño de un dominio donde no habría ya ni pasado ni futuro angustiantes, pero donde todo sería libre, fuerte, en un tiempo realizado, como uno desee, en una especie de era de dicha que debe ser la de Eureka, en su inicio [...]” (CO, p. 139).

Le Clézio descubre con gran fascinación la historia de las culturas prehispánicas: la cultura de los aztecas, de los incas y sobre todo de los mayas y purépechas, temas abordados en el *Sueño mexicano* en 1988 y sus traducciones de los libros sagrados de 1997 y 1984.

Por medio de la descripción de los tiempos modernos, las obras de Le Clézio denuncian la barbarie, la explotación y lo precario de todo un mundo violento que existe en las grandes ciudades. Cada historia del autor muestra la esperanza de alcanzar la libertad en oposición a la pérdida de identidad que han sufrido habitantes de África, de países del este de Europa, de las Antillas, de la isla Mauricio, recordando así aquellas masacres vividas por las poblaciones amerindias en la época de la conquista de México.

10. Es un lenguaje reconstruido por el abuelo de Alexis durante 30 años consagrados a esta búsqueda y que se contenta con explicar la escritura cuneiforme: *Se cree que en la época de fiebre por los tesoros, un buen número de estos criptogramas circulaban en Mauricio, atribuidos a Nageon del Estang o al capitán Alberto* (CO, p. 111).

CONCLUSIONES

A partir del análisis de la obra de Le Clézio, iniciamos la búsqueda de una imagen del indio que el escritor construye a partir de su encuentro con los indios de América y la cual describe en sus obras mexicanas.¹ Dichas obras están marcadas por un conocimiento filosófico y puro del autor y que muestran el acercamiento e identificación que tuvo con el mundo mágico de estas poblaciones autóctonas. Asimismo se percibe el simbólico alejamiento que logra el autor con el mundo occidental, caracterizado por el desarrollo tecnológico de la época actual.

Las experiencias personales que Le Clézio tuvo con las comunidades indias le permitieron enriquecer sus conocimientos historiográficos y su obra literaria. Esto, sin duda, le permitió iluminar su camino y guiarlo, por así decirlo, hacia el descubrimiento de su propia identidad y de lo que hemos llamado en nuestro trabajo como su *revelación india*. Esta *revelación* favoreció al escritor para acercarse a un lenguaje que, en cierto modo, hace suyo: el del indio despojado de su cultura, de sus ritos y tradiciones y destrozado por las condiciones de vida impuestas por los colonizadores españoles.

En este sentido, *Haï* (1970) parece ser el libro con el que Le Clézio soñaba ya desde la publicación de 1967, *El éxtasis material*: “En el fondo, es lo que me gustaría lograr: un libro fidedigno. No renunciar a nada de lo que es humano, ni menospreciar ninguna materia” (EM, p. 90).

Este deseo del escritor toma forma de ensayo en *El sueño mexicano* (1988) y no obstante que Le Clézio proclama que estas palabras no le pertenecen, como lo dijo ya anteriormente: *Estas palabras, estas frases que*

1. Sus textos puramente mexicanos; *Haï*, *El sueño mexicano*, *Tres ciudades santas*, *Pawana*, *La fiesta cantada*, y sus traducciones en lengua francesa: *Las profecías del Chilam Balam* y la *Relación de Michoacán*.

escribo no me pertenecen (EM, p. 90), encierran la palabra de los indios, palabra que le parece la más justa frente a las injusticias de las cuales fue víctima. Esta palabra tendrá como objetivo rehabilitar la figura despreciada, maltratada y aniquilada de los indios.

Cabe señalar que la problemática amerindia continúa atormentando la identidad profunda de los indios, ya sea a nivel local o a nivel planetario, de orden lingüístico o cosmogónico, considerando civilizaciones que han sufrido crueles procesos de colonización.

En América bastaron algunos meses de conquista para desencadenar uno de los más grandes cataclismos de la historia de la humanidad: el amerindio tuvo la desgracia de ser trágicamente aniquilado y posteriormente asimilado por la vulnerabilidad de su pensamiento mágico frente al poder destructor del conquistador occidental.

Lo afirmamos al inicio de nuestro trabajo, el europeo no descubrió América. Esta lýtote es, bajo forma eufemística, el inicio de un revisionismo histórico que maquilla una empresa de pillaje. La apertura generosa del Nuevo Mundo ha causado, aún con el paso de los siglos, un sinnúmero de reflexiones e interpretaciones, conjeturas y refutaciones por parte de historiadores, escritores e intelectuales interesados en el tema.

Las obras explícitamente mexicanas de Le Clézio no constituyen simplemente un discurso literario que manifiesta argumentos morales o nacionalistas. El valor de sus textos reside en la elaboración de una imagen del indio y de la experiencia india, y es en la toma de consciencia con respecto a esta problemática que la obra adquiere todo su significado. Lo que inspira al escritor, es la valorización y reivindicación del alma antigua y de la cosmogonía de las poblaciones indias y la apropiación, un tanto misteriosa, que el escritor hace para sí mismo.

En lo que se refiere a sus textos no mexicanos, le Clézio les confiere más bien una dimensión profética: se trata de una visión espiritual que requiere de la humanidad una verdadera conversión y una actitud diferente frente a las comunidades autóctonas y frente a los grupos nómadas vulnerables que habitan el planeta. Pero el mensaje va más allá, ya que el autor deja ver claramente que, el *homo occidentalis* no se contentó con destruir a sus semejantes, sino también se privó de una dimensión de él mismo, la de una justa estimación de su lugar en el universo que hubiera podido compartir, evitando el desastre ecológico.

En lo que se refiere a nuestra tesis, una primera dificultad fue elaborar un esquema analítico que incidiera en las dos grandes partes constitutivas de la investigación para lograr poner en paralelo los resultados de dos reflexiones significativas: el ideal tipo del indio que Le Clézio describe en sus obras mexicanas y la indianidad que se percibe simbólicamente en sus obras no mexicanas.

Nuestro propio discurso, como el de Le Clézio, establece dos maneras de ser en el mundo: la de los indios que viven plenamente su mundo, y la de los exiliados, la del hombre occidental en busca desesperada de una identidad que rechaza nuestra occidentalidad.

Ahora bien, nos parece más importante considerar que la obra no mexicana es, ante todo, una nueva descripción del mundo tomando en cuenta el pensamiento mágico que exige del hombre una nueva percepción, la que poseía precisamente el indio.

Una segunda dificultad fue separar los conceptos constitutivos de nuestra noción de indianidad para considerarlos y validarlos en toda la obra de Le Clézio. Y no obstante que nuestro estudio no agota la materia, ya que la obra del escritor ofrece ricas y numerosas posibilidades de investigación, nuestro análisis confirma con toda legitimidad, la precisión de nuestras hipótesis.

Lo que nos pareció esencial, en el momento de finalizar la investigación, fueron las publicaciones casi simultáneas, en 1997, de dos obras posteriores a la elaboración de nuestro modelo: una serie de ensayos sobre los amerindios reunidos en *La fiesta cantada*, y un relato del viaje realizado por Le Clézio y Jemia, su esposa, al norte de África, titulado *Gente de las nubes*. Esta doble edición aportó una confirmación sorprendente en el contenido de nuestra tesis.

La fiesta cantada hace las veces de síntesis de las culturas del mundo precolombino, considerando aspectos relevantes de la historia del indio en Mesoamérica: sus ritos, tradiciones y creencias, evocando de manera histórica y literaria, la búsqueda de mundos aún intactos lejos de las grandes corrientes de industrialización. En efecto, el texto retoma y recapitula, de manera sorprendente, los rasgos y atributos más sobresalientes que describimos en nuestra primera parte con respecto a la armonía prehispánica, la conquista y la colonización.

La identidad de los amerindios no aparece, en el texto, como un *secreto esotérico*, ni como un *enigma*, sino como un testimonio valioso ofrecido a la posteridad. Le Clézio habla de los libros sagrados de los indios de América, del sueño de oro de la América india, de la conquista divina de Michoacán, de sus fiestas y de sus guerras, de los mitos indios, de sus celebraciones y de su literatura, del nacimiento e importancia del indigenismo que conmueve y trastorna todavía al mundo occidental, y de todo ese universo mágico que vive todavía en armonía.

Por su parte, *Gente de las nubes* sugiere una visión sintética, lo esencial de nuestro aporte: el concepto de *indianidad*. La narración de este viaje es un regreso a los orígenes, pero no a cualquier origen, sino al de la propia esposa de Le Clézio, el de Jemia. El texto recapitula, de alguna manera, las etapas de armonía que asignamos a nuestro concepto de indianidad: "Lo que caracteriza la vida de los nómadas, no es la dureza, ni la pobreza, sino la armonía. Es su conocimiento y su maestría de la tierra lo que les orienta, es decir la estimación de sus propios límites" (GN, p. 116).

Posteriormente, la fase de agresión: cuando la tribu de Jemia, es obligada a expatriarse. No solamente abandonan su árida región de origen en busca de la lluvia, sino también huyen de las masacres: nos referimos a la derrota que marca el declive de Aroussiyine en la región de Saguia el Hamra, sitio donde la guerra y la colonización de las tribus del Sahara fueron llevadas a cabo por Francia y España. Asimismo, las epidemias mortales y el hambre llevó a errar y al exilio a estas poblaciones. Hubo también circunstancias de alienación, ya que la tribu de Jemia perdió su territorio, sus modos de vida ancestrales y debió expatriarse. Pero el viaje de Jemia hasta el valle del Dra es una forma de restauración en el sentido que lo explicamos en la segunda parte de la tesis: la esposa del autor remonta a sus orígenes, fortalece sus raíces y recupera plenamente su identidad. Con este proceso, el círculo se cierra. A la humanidad "enferma", sólo le queda hacer lo mismo, de este modo podemos concluir sin traicionar la obra lecleziana:

Vivimos un universo empequeñecido por las convenciones sociales, las fronteras, la obsesión de la propiedad, el hambre de placeres, el rechazo al sufrimiento y a la muerte [...]. Son los últimos nómadas de la Tierra [...]. Están ligados al viento, al cielo, a la sequía. Su tiempo es más verdadero, más real, se calcula

sobre el movimiento de los astros y las fases de la luna [...] ejemplo de hombres y mujeres que viven [...] su libertad hasta la perfección (GN, p. 116).

La fiesta cantada y *Gente de las nubes* son dos relatos simbólicos del exilio occidental. El destino de las culturas aniquiladas es descrito, ya sea con cierta nostalgia: la de un pasado perdido dibujado en términos de profanación, o bien, de un modo mesiánico: el de la incitación por encontrar la vida según las tradiciones, siguiendo el ejemplo de la vida de los nómadas.

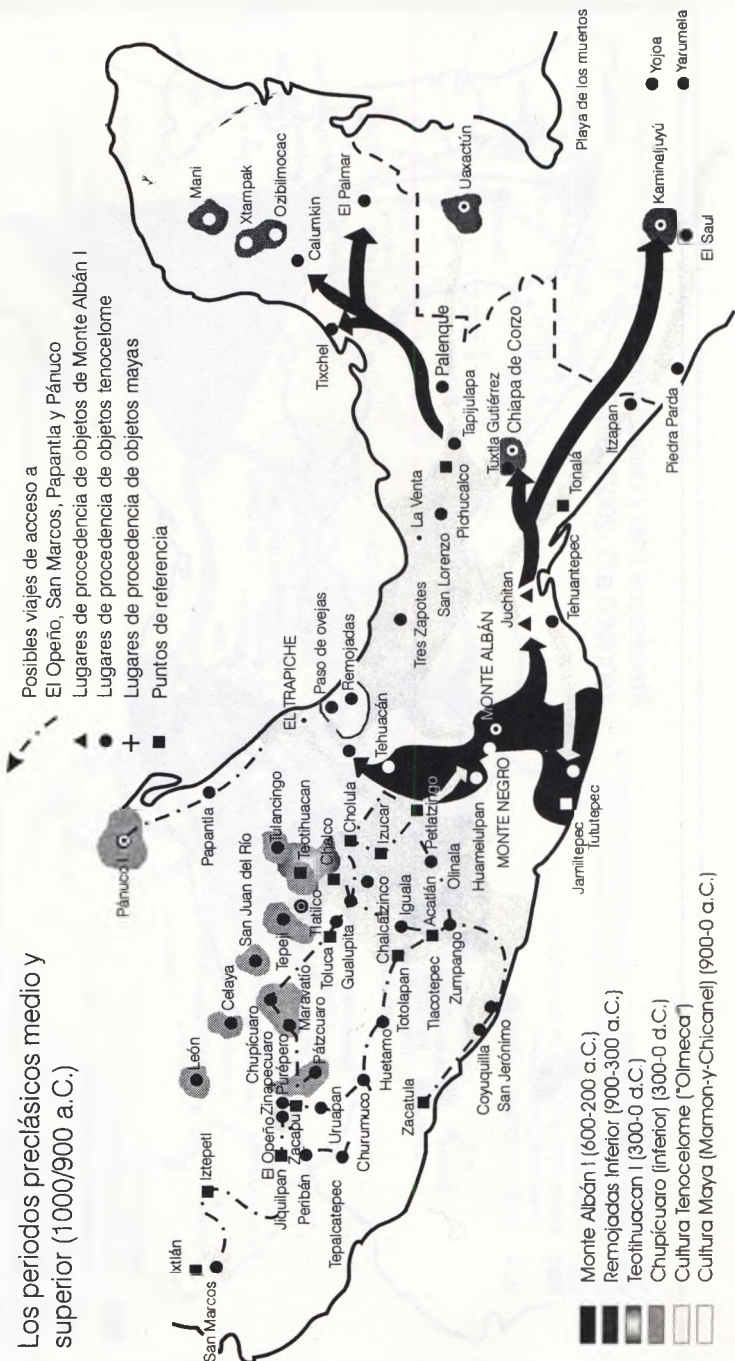
Se percibe también la capacidad comunicativa y la armonía entre los dioses y el hombre en el universo indio y en el mundo de *Gente de las nubes*. En las dos obras, los transtornos coloniales significan, ante todo, la dominación impuesta por Occidente. Un recorrido de manera casi concéntrica con temas transcendentales como extraña coincidencia.

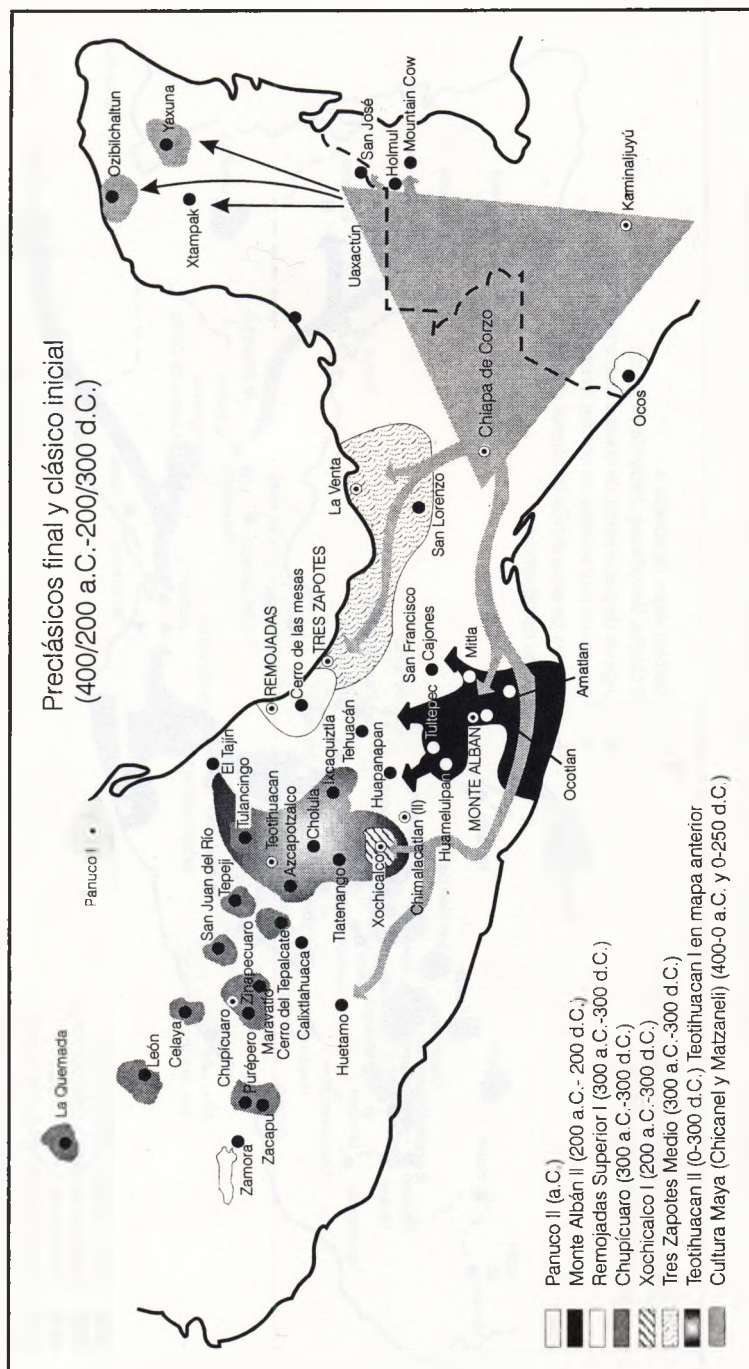
Fue interesante constatar que, de una manera imprevista, la obra de Le Clézio vino a comentar y validar una investigación que no pretende ser exhaustiva pero que, pensamos, recapitula el tema del indio y la indianidad, problemática tan controvertida en nuestros días.

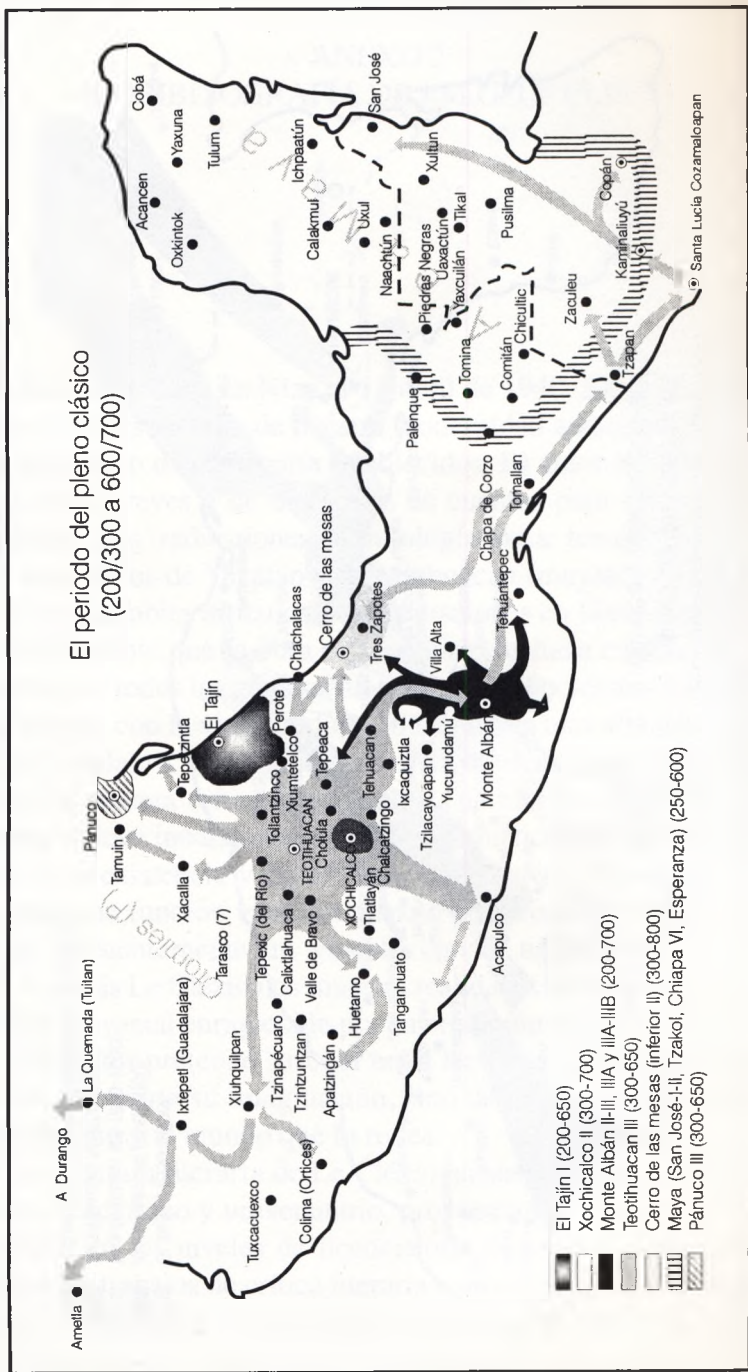
ANEXOS

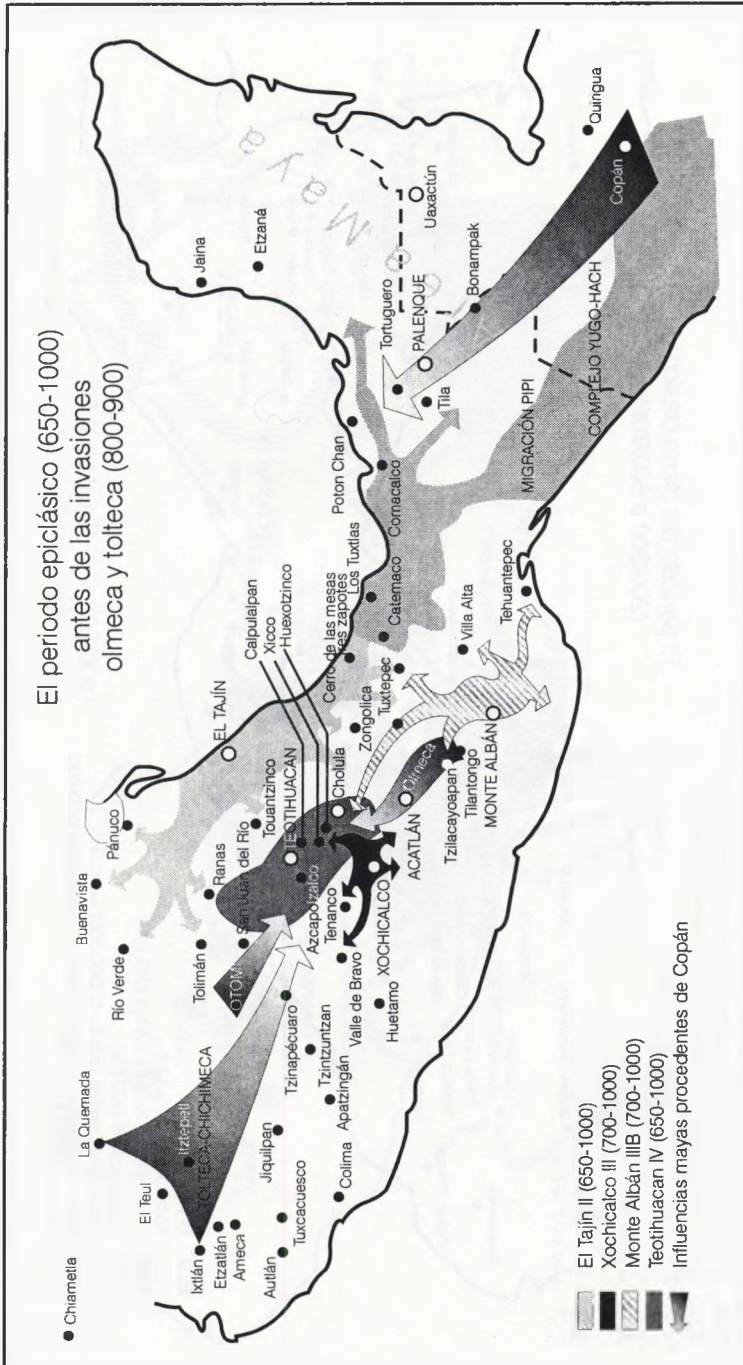
ANEXO 1

(Según W. Jiménez Moreno, 1958-1959) (*Enciclopedia de México*, pp. 5220-5223)









ANEXO 2

BIOBIBLIOGRAFÍA DE J.M.G. LE CLÉZIO

J. M. G. Le Clézio nace en Niza el 13 abril de 1940. Escritor francés contemporáneo representativo de nuestra modernidad actual, es difícil inscribirlo en un estilo o una categoría establecidos. Es autor de quince novelas, de dos novelas breves y de dos libros de cuentos para niños, once ensayos, un diario, dos traducciones de mitología india: textos sagrados de los pueblos amerindios de Yucatán y de Michoacán (mayas y purépecha), así como de innumerables artículos y participaciones en libros colectivos.

No obstante que la obra de Le Clézio rechaza cualquier clasificación, recrea casi todos los géneros literarios, a excepción del teatro; alimentando su ficción con la vida cotidiana. Su estilo va más allá de la expresión misma de la palabra; su lenguaje es capaz de reproducir cosas y acontecimientos de manera crítica y profunda, a la vez que sublime. “Leer” a Le Clézio conlleva incursionar en diversas temáticas donde se vislumbran aspectos de la existencia y de la vida de los seres y las cosas. Su estilo parece tener una función vital, un manejo poético de la lengua, donde se manifiesta frecuentemente un vínculo con la naturaleza, lo puro y lo sagrado. Además Le Clézio nos muestra realidades visibles e invisibles con un lenguaje universal enriquecido por su erudición enciclopédica.

El escritor pretende suscitar en el lector un compromiso personal que no sólo despierte su imaginación, sino también su reflexión con respecto a él mismo y al mundo que lo rodea.

La aventura literaria de Le Clézio ha suscitado un gran interés en los medios académico y universitario, provocando el análisis y el estudio de sus textos en los niveles de licenciatura, maestría y doctorado. Cabe señalar que los trabajos de crítica literaria e investigación publicados sobre la obra de Le Clézio comienzan a ser numerosos. Desde 1963, fecha en la

que el escritor recibe el premio literario “Renaudot” con *Le Procès-verbal*, es leído y figura frecuentemente en las publicaciones recientes de las librerías francesas.

Actualmente la obra de Le Clézio goza de un amplio reconocimiento. Por ejemplo en la colección de *Lagarde et Michard*, en el volumen del siglo XX, le reserva ya un lugar desde 1988 en la sección “La novela desde 1940”, en el capítulo titulado “Experiencias” donde aparece en compañía de otros autores como Vian, Queneau, Bataille, Beckett, Duras, Leiris, Perec y Sollers. El *Dictionnaire des littératures Bordas* editado en 1984, dedica también un artículo a Le Clézio, en el que lo sitúa en dos niveles: primero como un autor que se revela frente a la agresión social y tecnológica vivida en el mundo moderno y, posteriormente, como un escritor que evoca, con serias reflexiones, momentos históricos cruciales llenos de sentimiento y lirismo. Las dos reflexiones están orientadas a valorar la vida en el planeta y muestran la importancia potencial del genio y la pluma de Le Clézio, calificado como un *mito viviente* ya que seduce a sus lectores con su escritura crítica, profunda y simbólica.¹

Particularmente, el autor vive al margen del mundo intelectual y de las diversas ideologías, en general lejos de la vida académica y de los debates públicos. Considerado como una figura discreta, se ha dedicado por entero a su carrera de escritor.

Si observamos los orígenes de Le Clézio, el recuerdo familiar del “paraíso” familiar mauriciano está presente en su obra, así como la influencia inglesa de su herencia paterna y la formación académica de parte de su madre francesa. No es difícil constatar que el escritor nació con el don de la escritura, sensibilidad extraordinaria que desarrolla desde muy joven.²

1. Tuve la ocasión de conocer a Le Clézio en la ciudad de Zamora, Michoacán, rincón espléndido donde el escritor realizó numerosas estancias, lugar de encuentro con el mundo indio y los fragmentos de una vieja civilización mágica. Aún guardo el recuerdo de una conversación emotiva que me permitió compartir con el escritor sueños, anécdotas de cosas llenas de belleza y cierto misterio y reflexiones profundas que hablan de los seres y la existencia de las cosas. Con sencillez y timidez descubrí la virtud del lenguaje del escritor que pretende con gran responsabilidad
2. Si bien, Le Clézio rara vez hace alusión a sus padres, a su hermano mayor, a su primer matrimonio, a su divorcio, a sus segundas nupcias y a sus hijas. Fundamentalmente por medio de su escritura, vence su timidez y discreción. Y no obstante que no habla de su vida personal con una vena autobiográfica, su espíritu se abre en cada una de sus historias con significaciones personales, donde las metáforas sugieren toda una filosofía de la vida y una mirada introspectiva e interior del ser con respecto al mundo que le rodea.

Sus textos son el vivo ejemplo de imágenes donde la palabra da significado a todas las cosas, no solamente con un simbolismo abstracto. Le Clézio percibe el mundo de una manera particular, con una especie de poesía de lo concreto y de lo real. A partir de *Le Procès-verbal*, primera novela publicada en 1963, hasta *Gens des nuages*, editada en 1997, su obra puede ser clasificada en tres momentos importantes de su carrera literaria.

En una primera etapa, se pueden reconocer, en sus primeras publicaciones, algunas características del pensamiento de Sartre y de la experiencia existencialista de los años 40, así como la influencia de la nueva novela psicológica de los años 50. Estos fenómenos influyen al escritor y se reflejan en cierta angustia existencial presente en *Le Procès-verbal* (1963), *La Fièvre* (1965), *Le Déluge* (1966) y *Terra amata* (1967). También se observan estas características en *Le livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) y *Les Géants* (1973).

Una segunda etapa surge a partir de 1967, año en el que desempeña una serie de funciones y empleos en México y posteriormente en Albuquerque, momento decisivo en la vida del escritor, porque experimentará vivencias reveladoras e intensificará sus viajes a través de América Latina. En este periodo aparecen sus ensayos meditativos y una narrativa muy rica y fecunda en la vida de Le Clézio, marcada profundamente por sus diversas estancias entre 1967-1973 con los indios "Embera" de Panamá, y en Yucatán y Michoacán con los indios de México.

A partir de este encuentro y contacto con las diversas comunidades indígenas, desarrollará entre 1967 y 1989, una etapa en la cual se ocupará críticamente de los inconvenientes y peligros de nuestra civilización técnica, caracterizada por cierta irracionalidad y alejada de los valores esenciales de la supervivencia. De este modo, el escritor rechaza las innovaciones técnicas e industriales con respecto a una vida sana, libre y estrechamente vinculada con la naturaleza. Intenta sugerir una liberación del hombre con respecto a todas esas cadenas y emblemas que lo alejan de lo real y lo embrutece. Estas ideas se observan ya en *Le livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) y *Les Géants* (1973), textos que desarrollan sensaciones ligadas a una concepción de vida que favorecen el desarrollo de la tecnología.

Le Clézio inaugura con sus *obras mexicanas*³ un periodo diferente, encarna en sus escritos, un vínculo esencial con la naturaleza y la plenitud del ser humano en comunión con ella. Manifiesta un lenguaje que sugiere la candidez e inocencia de los niños o de los indios que se refleja en sus diversos textos: *Haï* (1972), *Mydriase* (1973), *Voyages de l'autre côté* (1975), *L'inconnu sur la terre* (1978), *Mondo et autres histoires* (1978), *La ronde et autres faites divers* (1982). La escritura del autor tiende a una función vital, cuestionar los modos de vida existentes: el modelo de Occidente con respecto a otros, y explorar la realidad onírica por medio de una libertad sagrada que proviene del mito.

Cabe señalar que desde *Le Déluge* (1966), Le Clézio había anunciado al mito como un recurso frecuentemente evocador del sufrimiento humano y traducido como un deseo de amor y libertad. Particularmente en el *Désert* (1980), *Le chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *Maldoror et le mythe des réincarnations* en *La nouvelle revue française* (1987) se encuentran elementos leclezianos característicos de una apertura fantástica y de cierta nostalgia por el viaje y la aventura. Por otra parte, *L'extase matérielle* (1967) concibe sobretodo una concepción filosófica y materialista, donde la noción de materia, discutida por siglos desde los Griegos, retoma un valor mítico, poético y natural con respecto a la noción científica y es explicada por diversas filosofías del mundo en términos comprensibles por la inteligencia del ser humano.

En las *obras mexicanas*, Le Clézio incluye su visión del mundo de una humanidad ciega y en gestación dentro de una civilización frustrada e inconsciente que pone en peligro la naturaleza.

Le Clézio retoma la destrucción de las civilizaciones amerindias de México con la traducción al francés de las *Prophéties du Chilam Balam* (1976) y la *Relation de Michoacan* (1984). Asimismo recrea con el ensayo titulado *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988) la conquista de México y reflexiona profundamente sobre el tema, imaginando los momentos más trágicos y emotivos en la historia.

De 1989 a 1997, tercera etapa de nuestro análisis, Le Clézio continúa su obra literaria reflejando simbólicamente su infancia y sus experiencias personales con sabiduría, donde el sueño de una armonía y de lucha

3. Textos que se refieren a temáticas relacionadas con México y producto de sus diversas estancias en el país.

interior maduran al mismo tiempo que su poder de creación. No obstante que en esta década, el escritor se consagra eminentemente en la escritura de novelas con variadas temáticas, publica un libro de relatos breves: *Printemps et autres saisons* (1989) dedicado a los roles que juega la figura femenina en el mundo actual. Por medio de este libro, Le Clézio reproduce esas grandes contradicciones que desgarran y rompen el alma de seres frágiles y víctimas que luchan por un mundo mejor intentando comulgar con la naturaleza de las cosas frente a una civilización que se aprovecha del mercantilismo y de la cultura industrial y pone en peligro el mundo natural y ecológico.

En esta perspectiva, con *Pawana* (1992) sugiere de un modo simbólico la reivindicación de una pérdida ecológica universal producto del genocidio, y explica esta preocupación contundente. La problemática de la guerra, el exilio y la soledad se reproducen en *Onitsha* (1991) y *Étoile errante* (1992), dos novelas orientadas hacia el regreso y la recuperación de los orígenes.

Onitsha, constituye una obra biográfica plasmada de un cúmulo de experiencias vividas por el escritor a la edad de doce años. Simbolizan un viaje a Nigeria en 1948 con el objeto de encontrar a un padre que no conoce, reproduciendo la búsqueda de los orígenes. Del mismo modo, *Étoile errante* narra la historia contemporánea vista a través de la mirada de dos jóvenes que anhelan el regreso a su tierra prometida: Esther, la Judía y Nejma, la Palestina. Las dos novelas se caracterizan con un perfecto equilibrio entre lo poético de la ficción y el discurso histórico. Ambos textos se sitúan en un periodo donde se han agudizado el genocidio y el racismo del siglo XX, transformando y destruyendo valores en diferentes sociedades del planeta.

Con la temática de los viajes de iniciación, Le Clézio emprende también con *La quarantaine* (1996) el hermoso sueño nostálgico de los orígenes. Se visita la isla Mauricio, la isla Rodrigues, y todo el archipiélago de las Mascareignes, donde se instalaron en otro tiempo sus antepasados. Con las aventuras de su abuelo materno, el autor simboliza el encuentro nómada de escritores novelistas con poetas errantes y recapitula un universo onírico encarnado de plenitud.

La fragilidad y los sueños del escritor liberan un sueño de libertad que toma consistencia.

Con este periodo, Le Clézio completa, en cierto modo, sus *obras mexicanas* que lo han atado estrechamente a los indios de México. Y no obstante que la fascinación y la mirada hacia el mundo indio persiste en sus escritos, cuestiona la existencia del hombre en el mundo.

Con *La fête chantée* (1997) reconstituye un testimonio consagrado al mundo amerindio, detallando experiencias directas de Le Clézio en América Latina que cambiaron su concepción de la vida y sus costumbres. Con ello retoma la historia y elabora un retrato natural del indio, reivindicando su presencia ante el mundo.

Diego et Frida (1993) evoca un momento intenso y una historia de amor y dolor entre ambos personajes que consagraron toda su vida a la búsqueda de un ideal del mundo amerindio. La historia de esta pareja de pintores unidos con una fe revolucionaria valoriza también la fuerza original de lucha que vibra en Le Clézio.

Sin duda la obra lecleziana traduce una serie de inquietudes observadas en la literatura del fines del siglo XIX, cuando surgen Rimbaud o Baudelaire, o bien en la filosofía existencialista de Camus y Sartre o de escritores contemporáneos del siglo XX que vivieron la tragedia de dos guerras mundiales y que reflexionaron con intensidad sobre el interior del ser, sobre el conocimiento de este ser interior que Le Clézio evoca como *mi otro yo mismo*.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE J.M.G. LE CLÉZIO CLASIFICADAS POR FECHA DE PUBLICACIÓN

- Le Procès-verbal*, París, Gallimard, 1963 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1973 (Collection Folio, núm. 353)]
- La Fièvre*, París, Gallimard, 1965 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1991 (Collection L'Imaginaire, núm. 253)]
- Le Déluge*, París, Gallimard, 1966 (Collection blanche).
[París, Gallimard, 1994 (Collection L'Imaginaire, núm. 309)]
- L'extase matérielle*, París, Gallimard, 1967 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1992 (Collection Folio essais, núm. 212)]
- Terra amata*, París, Gallimard, 1967 (Collection blanche).
[París, Gallimard, 1998 (Collection L'Imaginaire, núm. 391)]
- Le livre des fuites*, París, Gallimard, 1969 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1989 (Collection L'Imaginaire, núm. 225)]
- La Guerre*, París, Gallimard, 1970 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1992 (Collection L'Imaginaire, núm. 271)]
- Hai*, Genève, Skira, 1971.
- Mydriase*, París, Éditions Fata Morgana, 1973.
- Les Géants*, París, Gallimard, 1973 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1990 (Collection Soleil, núm. 307)]
- Voyages de l'autre côté*, París, Gallimard, 1975 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1995 (Collection L'Imaginaire núm. 326)]
- Les prophéties du Chilam Balam*, París, Gallimard, 1976, (Collection Le Chemin).
- Mondo et autres histoires*, París, Gallimard, 1978 (Collection blanche).
[París, Gallimard, 1982 (Collection Folio, núm. 1365)]

- L'inconnu sur la terre*, París, Gallimard, 1978 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1999 (Collection L'Imaginaire, núm. 394)]
- Désert*, París, Gallimard, 1980 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1985 (Collection Folio, núm. 1670)]
- Trois villes saintes*, París, Gallimard, 1980 (Collection NRF).
- La ronde et autres faits divers*, París, Gallimard, 1982 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1990 (Collection Folio, núm. 2148)]
- Relation de Michoacán*, París, Gallimard, 1984 (Collection Tradition).
- Le chercheur d'or*, París, Gallimard, 1985 (Collection blanche).
[París, Gallimard, 1988 (Collection Folio, núm. 2000)]
- Voyage à Rodrigues*, París, Gallimard, 1986 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1997 (Collection Folio, núm. 2949)]
- Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, París, Gallimard, 1988 (Collection NRF Essais).
[París, Gallimard, 1992 (Collection Folio essais, núm. 178)]
- Printemps et autres saisons*, París, Gallimard, 1989 (Collection Le Chemin).
[París, Gallimard, 1991 (Collection Folio, núm. 2264)]
- Onitsha*. París, Gallimard, 1991 (Collection blanche).
[París, Gallimard, 1993 (Collection Folio, núm. 2472)]
- Étoile errante*, París, Gallimard, 1992 (Collection blanche).
[París, Gallimard, 1994 (Collection Folio, núm. 2592)]
- Pawana*. París, Gallimard, 1992 (Collection NRF).
- Diego et Frida*, Genève, Editions Skira, Stock, 1993.
- La quarantaine*, París, Gallimard, 1995 (Collection blanche).
[París, Gallimard (Collection Folio, núm. 2974)]
- Poisson d'or*, París, Gallimard, 1997 (Collection blanche).
- La fête chantée*, París, Gallimard, 1997 (Collection Le Promeneur).
- Gens des nuages*, París, Stock, 1997.
- Hasard suivi d'Angoli Mala*, París, Gallimard, 1999 (Collection blanche).

II. FUENTES RELATIVAS A LA HISTORIA DE LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN

Anónimo, *Popol Vuh*, México, Quinto Sol, 1990.

COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos*; prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza Universidad, 1984.

——— *La découverte de l'Amérique*, vol. 2, París, La Découverte, 1979.

CORTÉS, Hernán, *Cartas y documentos*, Mario Hernández Sánchez-Barba (ed.), México, Porrúa, 1962.

——— *La conquête du Mexique*, introduction et notes de Bernard Grunberg, París, La Découverte, 1972.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, vol. 2, México, Porrúa, 1968.

——— *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, introduction et notes de Bernard Grunberg, vol. 2, núms. 17 et 18, París, La Découverte, 1970.

DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, vol. 2, México, Porrúa, 1967.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Sumario de la historia natural de las Indias*, México, FCE, 1950.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias*, edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela y Bueso (BAE, vol. 5, núms. 117-121), Madrid, 1970.

HEINRICH, Berlín, *Anales de Tlatelolco*, México, Porrúa, 1980.

LANDA, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, P. Robredo, 1938.

LAS CASAS, Bartolomé de, *Historia de las Indias* (BAE, núms. 95-96), México, FCE, 1986.

——— *Apologética Historia Sumaria*, E. O'Gorman (ed.), vol. 2, México, UNAM, 1967.

——— *Très brève relation de la destruction des Indes*, introduction de Roberto F. Retamar, París, La Découverte, 1970.

MENDIETA, Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, vol. 4, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1945.

- MOTOLINÍA, fray Toribio de Benavente, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, E. O'Gorman (ed.), México, UNAM, 1971.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, A. M. Garibay K. (ed.), vol. 4, México, Porrúa, 1977.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, M. García-Pelayo (ed.), México, FCE, 1979.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, México, Secretaría de Educación Pública, 1949.
- ZURITA, A., *Breve y sumaria relación de los señores*, publicado con la *Relación de Tezcoco*, de J. B. Pomar, México, Salvador Chávez Haynoe, 1949.

III. OBRAS CRÍTICAS CONSULTADAS

- BERNARD, C. y S. Gruzinsky, *Histoire du Nouveau Monde*, Lille, Fayard, 1991.
- CARRASCO, Pedro *et al.*, *La Sociedad indígena en el Centro y Occidente de México*, El Colegio de Michoacán, 1986.
- DUVERGER, Christian, *La fleur pétale*, París, Seuil, 1979.
- FOUCHET, Max-Pol, *Le Mexique que j'aime*, París, De. Sun, 1969.
- FREDERICI, Georg, *El carácter del descubrimiento y de la conquista de América*, vol. 3, México, FCE, 1987-1988.
- GALLENKAMPS, Ch., *Les mayas*, París, Payot, 1961.
- GRUZINSKI, Serge, *La colonisation de l'imaginaire*, París, Gallimard, 1988.
- , *L'Amérique de la Conquête*, París, UNESCO/Flammarion, 1991.
- , *Histoire du Nouveau Monde*, Lille, Fayard, 1991.
- , *Les hommes-dieux du Mexique*, París, Archives contemporaines, 1985.
- KRICKEBERG, W., H. TRIMORN, W. MÜLLER y O. ZERRIES, *Les Religions Amérindiennes*, París, Payot, 1962.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *El reverso de la conquista*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- , *L'origine des Aztèques*, París, Seuil, 1938.

- _____. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México, UNAM, 1994.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, vol. 2, México, UNAM, 1980.
- MIRCEA, Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, París, PUF, 1986.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, CONACULTA, 1993.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *El hablar lapidario*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1998.
- SOUSTELLE, Jacques, *L'Art du Mexique Ancien*, París, Arthaud, 1966.
- _____. *Les quatre soleils*, París, Plon, 1967.
- _____. *L'univers des Aztèques*. París, Hermann, 1979.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Le sacré*, París, PUF, 1972 (Collection que sais-je?).

IV. OBRAS CRÍTICAS SOBRE LA OBRA DE LE CLÉZIO

- BERSANI, Jacques, *Sagesse de Le Clézio*, París, NRF, 1967.
- BRÉE, G., *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.
- DI SCANNO, Teresa, *La vision du monde de Le Clézio*, Nizet, París, 1988.
- DOMANGE, S., *Le Clézio ou la quête du désert*, Imago, París, 1993.
- MOLINIÉ, G. y A. Viala, *Approches de la réception, sociopoétique de Le Clézio*, PUF, París, 1993.
- ONIMUS, J., *Pour lire Le Clézio*, PUF, París, 1994.
- RIDON, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, L'exil des mots*, De. Kimé, París, 1995.
- WAEELT-WALTERS, Jennifer, *Icare ou l'évasion impossible: Etude psychomythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Québec, Ed. Naaman, 1981.

V. ARTÍCULOS CRÍTICOS SOBRE LA OBRA DE LE CLÉZIO

“Dossier J.M.G. Le Clézio”, *Magazine littéraire*, núm. 362, París, febrero 1998, pp. 16-44.

MALRIEU, Pierre, “Hai”, *Sud*, París, 4o. trimestre, 1971, pp. 165-166.

VI. DICCIONARIOS CONSULTADOS

ÁLVAREZ, José Rogelio, *Enciclopedia de México*, t. IX, México, Enciclopedia de México-SEP-Ciudad de México, 1987.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre et Carty, Daniel. *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*, 4 vols., París, Bordas, 1994.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, 4 vols., París, Seghers, 1969.

VII. LIBROS DE LE CLÉZIO TRADUCIDOS AL ESPAÑOL

LE CLÉZIO, J.M.G., *La Relación divina de Michoacán*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, FCE, 1985.

——— *Tres ciudades santas* (Colección Molinos de Viento, núm. 7), México, UAM, 1980.

——— *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, traducción de Mercedes Córdoba y Tomás Segovia, México, FCE, 1992.

——— *Diego y Frida*, traducción de Manuel Arbolí, México, Editorial Diana, 1995.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Alberto capitán 184
Alcalá, Jerónimo de 29, 68
Alexis 96-98, 114, 183-184
Alvarado, Hernando Tezozómoc de 27
Alvarado, Pedro de 33
Allah 99
Allen, Fintan 134, 141
Ana 116, 127, 129-131
Anne 117
Apolo 94
Araceli 79, 81
Ariana 127, 173
Artaud, Antonin 61-62
Axayácatl 27
Axoumits 161
Azraq 172

B

B. Béatrice 118
Bea, B. 119, 129-131, 155
Balam, el 99
Beaumont 116, 123, 146, 151-152
Bersani, Jacques 94
Besson, François 116-117, 151
Bogo 120, 130, 174

C

Cacamatzin 58
Colón, Cristóbal 32
Cortés, Hernán 31-33, 63, 149
Cuauhtémoc 33

CH

Chancelade 96, 104-105, 150
Cheik ma el Aïnine 170, 172
Chichimecas 26, 31, 62, 68
Chinos 156

D

Daniel 68, 102-104, 114, 154-155, 172-173
Díaz del Castillo, Bernal 27, 30, 36, 39, 56, 58, 61, 63, 149
Durán, Diego 27, 71
Duverger, Christian 57

E

Earl Langlois, Daniel 104, 155
El Hadj 112, 181
Eliade, Mircea 65, 158
Elizabeth 160
Emilio 81
Escobar, Matías 68
Estant, Nageon del 184
Esther-Elena 160, 172, 178-179, 181

F

Felipe II 68
Franciscanos, Los 86
Frida 17, 21, 114

G

Gallennkam, Charles 57
Gaspar 103
Gazelle La 153
Geoffroy 96, 100, 141-142
González, Luis 68

Grijalva, Juan 32
Gruzinski, Serge 35, 71

H

Hakim 181
Hartani 172, 179, 180
Hilal 182

Hogan 104-105, 150, 155-157, 161
Holgazan, Juanita 104, 155
Houriya 137
Huanitzin, Diego 27
Huicholes 156

I

Itza (s) 33, 67, 75

J

Jacques 74, 94, 108, 182
Jamila 137
Jemia 169, 187-188
Jon 103, 155
Joseph 116, 123, 151-152, 176
Julieta 153

K

Kerven, Gaby 150
Khiouiga 182
Koushite 161
Krickeberg, Walter 31

L

Laïla 96, 102, 104, 110-112, 114, 136-137, 144, 163, 173, 178, 180-182
Lalla 96, 100-102, 104, 107, 114, 125, 132-133, 143-144, 163, 172, 177-181
Landa, Diego de 28
Laozianos 156
Las Casas, Bartolomé de 149
Laura 96
León 96, 108, 182-183

León-Portilla, Miguel 59
Libbie-Saba 153
Longfellow 182
Lullaby 103, 154-155, 172

M

Manzo, Daniel 68
Mao 100
Maou 96, 100, 141-142
Marco Polo 155
Martin 115, 122, 151-152
Martine 103, 114
Mayas 26, 31-33, 39, 57-58, 61, 64-65, 67, 72-74, 157, 184
Melville Scamonn, Charles 114
Mendieta, Gerónimo de 71
Metcalf, John 182
Michaux, H. 178
Miranda, Francisco 68
Mixtecas 32
Moctezuma 33, 58-59, 64
Molina, Alonso de 28
Moloch 126
Mondo 21, 94, 102-104, 114, 150, 154, 162, 170, 172, 177
Muñoz Alva, Ixtlilxóchitl 27

N

Naja 105, 150, 156-157, 168-169, 172, 177
Naman, 179
Nantucket, John de 78-79, 81
Nejma 96, 101-102, 104, 114, 124, 134-136, 144, 150, 160, 172, 178-179, 181
Nezahualpilli 27
Noé 117
Nour 134, 144, 160, 178-180

O

Olmecas 26, 31
Olmos, Adrés de 28
Orsoni 153

Otomís 32
Ouma 98, 183

P

Pachacamac 106, 156-157
Paoli, J.P. 115
Paz, Octavio 56, 59
Pérez Martínez, Herón 34
Pollo, Adam 94, 106, 110-112, 114, 150, 158-159, 162, 172, 176-177
Pouce 103, 145
Poussy 103, 145

Q

Quetzalcóatl 35, 98

R

Radicz 143, 179
Rimbaud 182
Robinson 154
Roch 122-123, 151-152, 176
Roche 115-116

S

Sahagún, Bernardino de 27-28, 39, 56, 58, 61, 63-64, 71
Señor X, El 130
Suleïman, Salomón 99
Surayavati 108, 182
Susana 182

T

Tapia, Andrés de 28
Tarascos 31-32, 61
Tariacuri 69
Teotihuacanos 26
Ticoco 154
Toltecas 26, 98
Tomi 153
Tonatzin 71
Torquemada, Juan de 71

Toubous 132
Tovar, Oviedo de 28
Tranquilidad 114, 120, 129-131, 159, 174, 177
Traveller, John 40, 156, 183
Tudela, José 29, 68

V

Virgen de Guadalupe, La 71

W

Walking-Stick 156
Watasenia 156, 177
Wunenburger, Jean Jacques 74

Z

Zapotecas 26, 32
Zinna 153
Zobéide 153
Zohra 137
Zumárraga, fray Juan de 36
Zurita, A. 27

El indio y la indianidad
en la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio
de Yvonne Cansigno Gutiérrez
se terminó de imprimir el mes de noviembre de 2002,
en los talleres de Ediciones de la Noche.
La edición consta de 1 000 ejemplares

Coordinación:
Patricia Delgado González
Corrección:
Hector Canales González
Composición tipográfica:
Irma Sánchez Navarro
Gráficos y portada:
Guadalupe Lemus